

Dossier

Autonome Kunst in der DDR

Einleitung

Über zwanzig Jahre nach dem Ende der DDR ist kaum eine Kunstentwicklung - die offizielle wie die unabhängige Ausstellungskultur - so ausführlich und gründlich dokumentiert worden wie die des zweiten deutschen Staates. In der Öffentlichkeit besonders bekannt für die Schaffung von Freiräumen für Kunst außerhalb der staatlichen Strukturen ist die heute sehr erfolgreich und international operierende Galerie Eigen+Art. Dieses Dossier zeigt, dass es eine Vielzahl sich autonom verstehender Kunstszenen in der DDR gab und die Eigen+Art nur ein Teil davon war. Dabei wird auch klar, dass diese autonomen Kunstszenen keine Horte künstlerischen Widerstands waren oder Orte der Einheit von Revolution, Kunst und Leben. Vielmehr müssen die offizielle Repräsentationskultur und die "alternative", "andere" oder "zweite" Kultur in der DDR "eng zusammen, als interferierendes Gleichzeitiges" (Uwe Kolbe) gedacht werden. Das Dossier widmet sich einigen wichtigen Ausstellungsräumen, Projekten und Initiativen sowie den Vermittlern und Protagonisten. Der Zeitraum beschränkt sich in erster Linie auf die Jahre 1970 bis 1990. Das Dossier enthält allgemeine Essays zum Thema Autonome Kunst in der DDR und Artikel zu den einzelnen Orten, die in der autonomen Kunstszene der DDR eine Rolle gespielt haben. Einen besonders spannenden Einblick bieten die zahlreichen Fotos aus der Zeit, die die Vielfalt der Kunstszene in der DDR anschaulich dokumentieren.

Inhaltsverzeichnis

Die DDR-Kunst im Kontext von Geschichte, Politik und Gesellschaft

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Kunst wurde in der offiziellen Kulturpolitik des Arbeiter- und Bauernstaats DDR als „symbolische Lösung“ gesellschaftlicher Widersprüche angesehen. Sie hatte marxistisch-leninistisches Geschichtsverständnis zu illustrieren und diente der moralischen, politischen und ästhetischen Erziehung der Bevölkerung.

Die Kunstpolitik in der DDR und damit auch die Kunst selbst wurde ab 1945 maßgeblich von KPD-Funktionären um Walter Ulbricht – dem späteren Staatsratsvorsitzenden – bestimmt. Sie waren aus dem sowjetischen Exil in das zerstörte Deutschland mit der Auflage zurückgekehrt, die Besatzungsmacht bei der Neuorganisation des öffentlichen Lebens zu unterstützen und ein staatliches System mit seinen Institutionen nach deren Vorbild zu errichten. Die liberale Kulturpolitik der ersten Nachkriegsjahre – der notwendigen Rehabilitation der von den Nationalsozialisten verfemten Moderne geschuldet – täuschte zunächst darüber hinweg, dass seit 1945 zentralistisch geführte Organisationen zur Indoktrination der Kunst entstanden waren.

Die Institutionen

Bereits im Juni 1945 wurde in Berlin der "Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands “ von der Sowjetischen Militäradministration (SMAD) gegründet. Erster Präsident wurde der Schriftsteller Johannes R. Becher. Anfangs unabhängig und überparteilich geriet der Kulturbund Ende der 1940er Jahre in den Einflussbereich der 1946 aus der Zwangsvereinigung von KPD und SPD hervorgegangenen Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED). Bald darauf war er strukturell in Staat und Partei integriert, in den gewählten Leitungsgremien saßen auf allen Ebenen Parteikader der SED. Innerhalb des Kulturbundes organisierten sich Verbände und Fachgruppen, Interessen- und Arbeitsgemeinschaften, Gesellschaften und Fachausschüsse sowie Zentrale Kommissionen – unter anderen für Naturschutz, Heimatgeschichte, Denkmalpflege, bildende Kunst, Literatur, Musik, Film und Fernsehen usw. Darüber hinaus finanzierte der Kulturbund mit staatlichen Mitteln etwa 160 Klubs bzw. Klubhäuser und etwa 450 Galerien (bis 1989).

Am 2. September 1949 installierte die Deutsche Wirtschaftskommission (DWK) den Kulturfonds als weiteres Medium der Anpassung. Seine Aufgabe war die finanzielle Förderung ausschließlich der Künstler, die „ideologisch korrekte“ Werke schufen. Nach der Gründung der DDR 1949 wurde der Kulturfonds 1951 der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten unterstellt, die wiederum 1954 im Ministerium für Kultur aufging.

Nachdem bis Anfang der 1950er Jahre der private Antiquariats-, Antiquitäten- und Kunsthandel nahezu vollständig liquidiert worden war, begann das Ministerium für Kultur, einen staatlichen Kunsthandel aufzubauen. 1954 wurden alle kleinen Künstlerverbunde und Künstlergruppen zur Auflösung aufgefordert und in eine Berufsgenossenschaft, die sogenannte "Verkaufsgenossenschaften bildender Künstler“, überführt, um den privaten Handel mit Kunst im Inland zu kontrollieren. 1962 wurde die volkseigene Kunsthandelsorganisation "VEH Moderne Kunst“ registriert, fünf Jahre später aber wieder

liquidiert. Unterdessen übernahm der hauptamtliche erste Sekretär der SED-Kreisleitung im Ministerium für Außenhandel Alexander Schalck-Golodkowski 1966 den Aufbau des Bereichs Kommerzielle Koordinierung (KoKo), der mit verdeckten Geschäften zur Devisenbeschaffung die Zahlungsfähigkeit der DDR sichern sollte. Formal zum Außenhandelsministerium gehörend war die KoKo durch Schalck-Golodkowski direkt mit Partei und Staatssicherheit verbunden. Unter seiner Ägide exportierte der neugegründete Tarnbetrieb "Volkseigene Handel Antiquitäten“ ab 1967 vor allem Kunstgegenstände ins Ausland. Auf Beschluss des Ministerrats wurde 1973 abermals ein "Volkseigener Handel Bildende Kunst und Antiquitäten“ eingerichtet und 1974 in "Staatlicher Kunsthandel “ umbenannt. Er unterstand ebenfalls dem Bereich Kommerzielle Koordinierung und besaß offiziell das Ausstellungs- und Verkaufsmonopol für zeitgenössische bildende Kunst im Ausland. Darüber hinaus spielte der Staatliche Kunsthandel eine entscheidende Rolle bei der Vermittlung zwischen Kunst und Öffentlichkeit im Inland: 1989 unterhielt er 40 Galerien in 26 Städten der DDR.

Am 24. März 1950 wurde die Deutsche Akademie der Künste zu Berlin gegründet. Sie sollte die kunstpolitischen Direktiven künstlerisch vermitteln. Da sie jedoch im Gegensatz zu allen anderen Institutionen von Künstlern dominiert blieb, entwickelte sie sich zum ständigen Widersacher normativer Stilvorstellungen in der Kunst der DDR. Die öffentlichen Grundsatzdebatten der frühen Jahre gingen in der Regel auf von der Akademie initiierte und organisierte Ausstellungen zurück.

Das wichtigste Instrument zur Durchsetzung der sozialistischen Kulturpolitik im Bereich der bildenden Kunst war jedoch der Verband Bildender Künstler Deutschlands (VBKD) (ab 1969 VBK der DDR). Er konstituierte sich im Juni 1950 in Berlin auf dem vom Kulturbund einberufenen 1. Kongress der bildenden Künstler der DDR. Im Zuge der territorialen Neugliederung des Landes in Bezirke bildeten sich 1952 Bezirksverbände, die sich ebenso wie der Zentralvorstand in Sektionen gliederten (Malerei und Grafik, Plastik, Karikatur, Formgestaltung, Kunstwissenschaft). Auf den etwa alle vier bis fünf Jahre stattfindenden Verbandskongressen wurde ein Zentralvorstand gewählt, der seinerseits über die personelle Besetzung des Präsidiums und des Sekretariats bestimmte. Der Präsident und der 1. Sekretär erhielten allerdings nur eine formale Bestätigung, über die Besetzung entschied allein die Partei. Die Bezirksebene des Verbandes mit Bezirksvorstand, Bezirkssekretariat und den jeweiligen Sektionen entsprach dieser Struktur.

Der Verband war zuständig für alle Belange seiner Mitglieder: Er besaß ein Mitspracherecht und oft genug die Entscheidungsbefugnis, was die Förderung und Vergabe von Stipendien und Preisen, die Verteilung öffentlicher Aufträge oder die Organisation von Ausstellungen betraf. Die zentralen "Deutschen Kunstausstellungen“ in Dresden, die sich zu den größten und wichtigsten offiziellen " Leistungsschauen“ der Kunst in der DDR entwickelten, entstanden unter seiner Regie.

Für die Künstler wiederum war eine Mitgliedschaft unerlässlich: Erst mit ihr waren sie berechtigt, überhaupt freischaffend zu arbeiten und einen vergünstigten Steuersatz in Anspruch zu nehmen; aber auch für die Möglichkeit, offiziell eigene Arbeiten in einer Galerie des Staatlichen Kunsthandels zu verkaufen oder öffentliche Aufträge zu erhalten, war die Aufnahme in den Verband notwendige Voraussetzung. Sie wiederum war in der Regel abhängig von der Absolvierung eines Diplomstudienganges an einer der künstlerischen Hochschulen des Landes.

1973 wurden im Gefolge des VIII. Parteitages vom Politbüro des ZK der SED und dem Ministerrat "Maßnahmen zur Entwicklung der Lebens- und Schaffensbedingungen der Schriftsteller und Künstler “ beschlossen. Eingebunden waren die Künstlerverbände, das Ministerium für Kultur und die Räte der Bezirke (Bezirksverwaltungsbehörden der damaligen Bezirke) mit ihrer jeweiligen Abteilung Kultur. Letzteren oblag zumeist die organisatorische Vermittlung der angeordneten "Maßnahmen“, zum Beispiel die Bereitstellung von Wohn- und Arbeitsräumen, die Finanzierung von Studienreisen, Stipendien und Förderungsverträgen, die Versorgung mit Kinderkrippen- und Kindergartenplätzen ebenso wie mit nicht im Handel erhältlichem Arbeitsmaterial. Eine "Anordnung über den Einsatz von Absolventen der Hochschulen für bildende Kunst und die weitere umfassende Förderung junger Künstler“ sah vor, die Künstler im Anschluss an ihre Ausbildung auf das Gebiet der DDR zu "verteilen

“ und ihnen "Förderungsverträge“ mit einer staatlichen Institution oder einem Betrieb anzubieten. Die Mittel wurden aus dem bereits erwähnten Kulturfonds bzw. dem Staatshaushalt zur Verfügung gestellt.

Dieses System umfassender Versorgung und Kontrolle dürfte einer der wesentlichsten Gründe dafür gewesen sein, dass bildende Künstler, die ihr Wirken ausdrücklich politisch begriffen oder sich politisch engagierten, eher die Ausnahme blieben.[1]

Die Kulturpolitik

Zentraler Bezugspunkt der Debatten um die Kulturpolitik der DDR war die Kunst der Moderne. Viele der deutschen (linken) Künstler, die nach 1945 gebraucht wurden, um die Ämter der neuen kulturellen Institutionen auszufüllen – wie Johannes R. Becher als Präsident des Kulturbundes –, hielten trotz der geforderten Parteidisziplin aus künstlerischer Überzeugung an den Traditionen der Moderne fest. Der Sozialistische Realismus stalinistischer Prägung bedeutete für sie die stilistische Fortsetzung der Staatskunst des Nationalsozialismus und deshalb einen unannehmbaren künstlerischen Rückschritt.

Vor dem Hintergrund des beginnenden Kalten Krieges initiierten sowjetische Kulturoffiziere der Militärverwaltung und Parteifunktionäre der SED den kulturpolitischen Kampf gegen den „Formalismus “ in der Kunst und für die Etablierung des Sozialistischen Realismus. Dabei diente das sowjetische Dogma der künstlerischen Moderne, die bereits den Impressionismus als "dekadent“ deklarierte, als Vorlage, um von der Kunst die Hinwendung zu Volksverbundenheit, Fortschrittsgläubigkeit und parteilicher Wirklichkeitsnähe zu verlangen. Am 20. Januar 1951 veröffentlichte ein Autorenkollektiv um den späteren Hochkommissar der UdSSR in Deutschland Wladimir Semjonowitsch Semjonow unter dem Pseudonym N. Orlow in der Täglichen Rundschau den Artikel "Wege und Irrwege der modernen Kunst“. Er wendete sich gegen die Vorherrschaft der "antidemokratische[n] Richtung der Modernisten, Formalisten, Subjektivisten“ und ihren Versuch, "die deutsche Arbeiterklasse, die werktätigen Bauern und die Intelligenz auf dem Gebiet der Kunst wehrlos zu machen, die demokratische Kunst zu liquidieren und sie vom richtigen Weg abzubringen“. Auf diesen Artikel bezog sich der offizielle Beschluss des 5. Plenums des Zentralkomitees (ZK) der SED vom März 1951, der „formalistischen “ Freiheit der Kunst ein Ende zu setzen. Ziel der Angriffe war es nicht nur, der Kunst "die Marschrichtung des politischen Kampfes“ vorzugeben (Otto Grotewohl), sondern sie von den zeitgenössischen Kunstentwicklungen im Westen abzugrenzen und zu verhindern, dass Künstler dort wieder anknüpften, wo der Nationalsozialismus die Kunst diskreditiert hatte: bei einem subjektiven Begriff der Form.

Der Bitterfelder Weg, so genannt nach zwei Kulturkonferenzen 1959 und 1964 im "Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld“, markierte ein neues Stadium in diesem Kampf um die sozialistisch-realistische Malerei. Als kulturpolitisch verbindliches Programm wurde formuliert, dass die kulturelle und künstlerische "Selbsttätigkeit“ der "Arbeiterklasse“ innerhalb betrieblicher Kulturpläne zu aktivieren und das Interesse der Künstler gezielt auf die Gestaltung von Gegenwartsproblemen, vor allem denen der Arbeitswelt, zu lenken sei. Die Hauptaufgabe der bildenden Künstler sollte darin bestehen, " Kunstwerke nach der Methode des sozialistischen Realismus zu schaffen, die in aller Vielfalt der Thematik [...] das neue Leben und das Antlitz der neuen sozialistischen Menschen gestalten“. In diesem Sinne wurde ein System von Maßnahmen verfügt.

Das 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 rückte die Konflikte um die sozialistische Kunst erneut in den Blick. Im Zentrum der Kritik standen diesmal Schriftsteller, Musiker, Film- und Theaterregisseure, denen politische Unruhestiftung, destruktive Einstellungen und pornografische Ästhetik und damit eine negative Einflussnahme auf die Jugend vorgeworfen wurde. In der Folge wurden zahlreiche Filme und Theaterstücke mit einem Aufführungsverbot belegt, Bücher erhielten keine Druckgenehmigungen mehr und die "Beat-Bewegung“ (Walter Ulbricht) wurde für illegal erklärt.

Die bildenden Künstler und Kunsthistoriker hatte man bereits im Vorfeld zur Rechenschaft gezogen: So wurde Bernhard Heisig nach seiner Rede auf dem 5. Verbandskongress 1964, in der er sich gegen die Bevormundung der Künstler wandte und die Akzeptanz moderner künstlerischer Gestaltungsmittel

einforderte, als Rektor der Leipziger Kunsthochschule abberufen. Der Bildhauer Fritz Cremer drängte in seiner Rede auf demselben Kongress zur Entstalinisierung des gesamten Kunstsystems. Er mahnte zur "Abschaffung des dogmatischen Teufels“ und einer „Theorie der Dummheit“, denn Kunst solle den Menschen "zum Denken veranlassen“. Volkstümliche Kunst sei dafür nicht zu gebrauchen. Der Künstler konnte nicht mehr abgestraft werden, da er bereits nach den Auseinandersetzungen um die Galerie Konkret und die von ihm organisierte Ausstellung "Junge Künstler“ in der Akademie der Künste im Herbst 1961 zum Rücktritt von seinem Posten als Sekretär der Sektion Bildende Kunst genötigt worden war. Der leitende Redakteur der Zeitschrift "Bildende Kunst“ Siegfried Heinz Begenau und der Kunsthistoriker und Redakteur des "Lexikons der Kunst“ Günter Feist wurden dagegen entlassen, nachdem Feist in zwei Artikeln für die Zeitschrift den Realismus nicht als Stilmittel, sondern als "Sinnfälligmachen einer individuell erlebten, menschlich wesentlichen Wahrheit“ definiert hatte und sowohl das Impressive als auch das Konstruktive und das Expressive als subjektive gestalterische Möglichkeiten bezeichnete, die dem Realismus dienen könnten.

Die repressive Politik der Partei hatte jedoch nicht den gewünschten Erfolg. Alle Versuche, diese " revisionistischen“ Auffassungen von den neuen Sehweisen der Moderne zu diskreditieren und den eigenen Realismusbegriff durchzusetzen, scheiterten. Die von einigen Kunsthistorikern und Künstlern unbeirrt geführte Auseinandersetzung mit dem historischen Expressionismus – der schon in der Formalismusdebatte stellvertretend für alle fortschrittlichen Kunstbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts gestanden hatte – führte schließlich auch im offiziellen Kunstdiskurs dazu, dass "Expressivität im Realismus“ (Ulrich Kuhirt) der zeitgenössischen Kunst in der DDR anerkannt wurde. Expressivität, Montage, Allegorie und Symbol stellten etwa seit Mitte der 1960er Jahre eine legitime " Gestaltungsweise“ des Sozialistischen Realismus dar.[2] Der typische Vorwurf, der Expressionismus sei lediglich Ausdruck einer nur subjektiven Emotionalität, sollte jedoch die Kunstdebatten bis in die 1980er Jahre begleiten. Nicht zufällig wurde damals ein "neuer Expressionismus“ mit selbstbestimmten künstlerischen Arbeitsweisen in Verbindung gebracht.

Das Schlusswort Erich Honeckers auf der 4. Tagung des ZK der SED im Dezember 1971 – in dem er jegliche Tabus in "Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils“ verwarf, sofern die "feste Position des Sozialismus“ der Ausgangspunkt sei – schien die Bestätigung dieser Liberalisierungstendenzen zu sein. Der Widerspruch zwischen "Bedürfnissen“ und "Möglichkeiten“, behaupteter gesellschaftlichen Interessenidentität und individueller Nachfrage löste sich auf in der Interpretation der Wirklichkeit als "real existierender Sozialismus“. Die VII. Kunstausstellung der DDR 1972/73 in Dresden präsentierte die ausgerufene "Weite und Vielfalt“ auch künstlerisch.

Ob man die Entwicklung als nachträgliche Billigung ohnehin bereits fortgeschrittener Differenzierungsprozesse künstlerischer Ausdrucksformen versteht oder als Aufforderung zum " Aufbruch zu neuen Ufern“, der "Abweichungen“ solcher Art unweigerlich nach sich zog, ist eine Frage der Interpretation. In jedem Fall war die Zwangsexilierung Wolf Biermanns im November 1976 das Ende jeglicher Illusionen. Das alte Feindbild vom "Kulturschaffenden“, der die DDR "unterwandert “ und "zersetzt“, wurde aktualisiert, um die Kontrolle durch die staatlichen Leitungen und die Partei erneut zu verschärfen. Zur Überwachung und Verhinderung einer möglichen "inneren Opposition “ wurde eigens eine neue Abteilung im Ministerium für Staatssicherheit eingerichtet. Im Gefolge verließen bekanntlich zahlreiche Schriftsteller, Schauspieler, Regisseure, Musiker und bildende Künstler das Land.[3]

Bis zum Ende der DDR waren die Ausreise – die nur allzu oft die letzte Möglichkeit blieb, der Perspektivlosigkeit des beruflichen und gesellschaftlichen Wirkens zu entkommen – und die Ausbürgerung die effektivsten Mittel, die Auflehnung gegen die Vorherrschaft von Partei und Staat in allen Lebensbereichen zu brechen. Zugleich verlor die Kulturpolitik unter Honecker ihren dominierenden Einfluss, weil sie es nicht verstand, die ideologischen Richtlinien in ein Programm zu transformieren, das die folgende Künstlergeneration auch erreichte. Im Ergebnis beschleunigte sich die damals schon begonnene Aufspaltung der DDR-Kultur in eine repräsentative Staatskultur und ihre Alternative, die sich entweder für kritische Reformorientierung, politische Opposition oder ignorierende

Abwendung entschied.

Fußnoten

1. Zu ihnen zählen beispielsweise der Maler und Schriftsteller Roger Loewig, der Bildhauer Hans Scheib, die Schriftsteller, Künstlerin und Galeristin Gabriele Kachold und die Bürgerrechtlerin Bärbel Bohley. Der Autodidakt Roger Loewig wurde 1963 nach einer ersten Ausstellung verhaftet und wegen "staatsgefährdender Hetze und Propaganda in schwerwiegendem Falle“ verurteilt. 1972 reiste er nach Westberlin aus. Hans Scheib initiierte nicht nur zwei private Ausstellungsräume in Berlin-Prenzlauer Berg, sondern beteiligte sich auch an politischen Aktionen wie dem Protest gegen den Abriss der Gasometer des Stadtbezirks und der Neugründung eines alternativen Künstlerverbandes. Er siedelte 1985 mit seiner Frau nach Westberlin über. Gabriele Stötzer (Kachold) nahm die Staatssicherheit bei der Überbringung einer Unterschriftenliste gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns fest. Sie wurde wegen "Staatsverleumdung“ zu einem Jahr Haft verurteilt. Die Malerin Bärbel Bohley, 1979 in die Sektionsleitung Malerei und den Bezirksvorstand des VBK gewählt, gründete 1982 die unabhängige Initiativgruppe "Frauen für den Frieden“ , woraufhin sie aus dem Bezirksvorstand ausgeschlossen und wegen angeblicher "landesverräterischer Nachrichtenübermittlung“ in Untersuchungshaft geriet. 1988 wurde sie erneut verhaftet und direkt in die Bundesrepublik ausgewiesen, kehrte jedoch im August desselben Jahres wieder zurück. Bekannt wurde sie als Mitbegründerin des Neuen Forums.
2. Zur Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR sind eine Reihe von hervorragenden Dissertationen erschienen. Vgl. Ulrike Niederhofer: Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945–1989. Frankfurt am Main 1996; Ulrike Goeschen: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR. Berlin 2001; Maike Steinkamp: Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption "entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR. Berlin 2008.
3. Viele der für die unabhängige Ausstellungskultur wichtigen Protagonisten verließen nach 1976 das Land: Der Berliner Galerist Jürgen Schweinebraden (1980), die Dresdner Künstler A.R. Penck (1980) und Peter Herrmann (1984), die jüngeren Ralf Kerbach (1982), Helge Leiberg (1984), Hans Scheib (1985), Christine Schlegel (1986), Cornelia Schleime (1984) und Reinhard Stangl (1980), die Leipziger Künstler Lutz Dammbeck, Günter Firit, Hans Hendrik Grimmling und Hans J. Schulze (1986), der Karl-Marx-Städter Wolfram A. Scheffler (1986), der Galerist der dortigen Galerie Oben Gunnar Barthel (1987), die Magdeburger Galeristen Ingrid und Dietrich Bahß (1983). Allein 1984 reisten insgesamt 58 bildende Künstler aus, einigen wie Carl Friedrich Claus wurde die Ausreise nahegelegt. Werner Schmidt benennt in seinem Katalog „Ausgebürgert. Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor Berlins“ (Berlin 1990) insgesamt 665 ausgereiste bildende Künstler.

Die Herausbildung der alternativen Kunstszene in der DDR

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Zwei Faktoren beflügelten die Entstehung alternativer künstlerischer Milieus in der DDR: der Mauerbau 1961 und das neue antiautoritäre Denken im Gefolge der 1968er-Bewegung.

Das Entstehen alternativer künstlerischer Milieus, die sich dem ideologischen und ästhetischen Eindeutigkeitsgebot von Partei und Staat verweigerten, ist zum einen durch den Mauerbau 1961 entscheidend befördert worden. Da sie nicht mehr einfach in den Westen ausweichen konnten, waren unangepasste Künstler gezwungen, innerhalb der DDR eigenständige Infrastrukturen aufzubauen. Das neue antiautoritäre Denken im Gefolge der 1968er-Bewegung, die sich im östlichen Europa in den Ereignissen des Prager Frühlings offenbarte, führte zum anderen zu einer kulturellen "Binnendifferenzierung" (Detlef Pollack), weil es sich nicht in politisches und gesellschaftliches Handeln transformieren ließ.

Widerstand und Anpassung

Die Künstler, die Anfang bis Mitte der 1960er Jahre in die DDR-Öffentlichkeit traten, verlangten vor allem mehr Freiraum innerhalb der Institutionen. Das Vertrauen in die Legitimität und Reformfähigkeit der DDR und ihrer Kunst- und Kultureinrichtungen war zwar nach dem 11. Plenum der SED empfindlich gestört, wurde aber nicht in Frage gestellt.

Ein Beispiel dafür ist die so genannte "Leipziger Schule“: Ihre Repräsentanten – Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke, aber auch die Jüngeren wie Sighard Gille, Volker Stelzmann und Arno Rink – waren zu Beginn ihrer Laufbahn in den 1960er Jahren selbst Anfeindungen ausgesetzt gewesen. Nachdem sie von der Kulturbürokratie anerkannt worden waren, glaubten diese Künstler jedoch, dass damit die Kunst als solche in der sozialistischen Gesellschaft liberalisiert sei. Sie verwechselten ihre eigene Befreiung mit der der Kunst. Mit ihrer Institutionalisierung – nahezu alle renommierten Vertreter bekamen Lehrstühle und zogen die nächsten Jahrgänge in ihrem Geist heran – begann die Erstarrung. Die Kunst verband sich untrennbar mit politischer Opportunität.

Der Maler Gregor-Torsten Kozik über seine Abkehr von den Vertretern der Leipziger Schule.

Der Kunsthistoriker Christoph Tannert über das Verhältnis von oppositioneller und staatstragender Kunst in der DDR.

Der Maler Jörg Herold über die Grenze zwischen offizieller und inoffizieller Kunst in der DDR.

Der Konzeptkünstler Olaf Nicolai spricht von einer Abhängigkeit der autonomen Kunstszene vom

damaligen gesamtgesellschaftlichen und politischen System.

Der Gang durch die Institutionen

Die Studentenbewegung in Westeuropa, besonders aber die Reformbewegungen in Warschau und Prag wurden für die Akteure der 1970er und frühen 1980er Jahre zur prägenden Generationserfahrung. Sie wendeten sich nicht gegen Staat und Partei, sondern klagten das immer wieder proklamierte Ziel der sozialistischen Menschengemeinschaft ein: Die eigenen Reformbemühungen sollten dabei dem notwendigen "Umbau“ des Sozialismus dienen und stellten die staatliche Hegemonie zunächst nicht zur Disposition. Das änderte sich nach der Biermann-Ausbürgerung 1976, die als eine Aufkündigung des zwar brüchigen, aber dennoch "bewährten“ Vertrauensverhältnisses zwischen Künstlern und staatlichen Verwaltern verstanden wurde. Seit Ende der 1970er Jahre kehrte deshalb die Künstlerszene den Institutionen mehr und mehr den Rücken. Eigene Produktions- und Lebensräume, die Etablierung von Öffentlichkeit außerhalb und unabhängig vom DDR-Kulturbetrieb wurden wichtig.

Beispielhaft für diese Generation stehen die Leipziger Lutz Dammbeck, Hans Hendrik Grimmling, Frieder Heinze, Günther Huniat, Karin Plessing, Gregor-Torsten Schade und Jürgen Schäfer. Sie entwickelten 1977 die Idee der "grenzüberschreitenden“ Ausstellung "Tangente“, scheiterten mit ihrem Konzept zunächst an den Behörden und konnten es 1984 mit dem "1. Leipziger Herbstsalon “ handstreichartig verwirklichen. Alle Beteiligten waren Mitglieder des Verbandes Bildender Künstler und bewegten sich mit ihrem Antrag auf dem offiziellen, bürokratischen Verfahrensweg durch die Instanzen. Das Exposé des Projekts entsprach jedoch nicht den üblichen Anforderungen: Grundsätzlich waren nur staatliche Institutionen befugt, Ausstellungen zu organisieren und die beteiligten Künstler festzulegen. Eine "klare politisch-ideologische Konzeption“ der Ausstellung sollte ebenfalls erkennbar sein. Der Titel "Tangente“ wurde dagegen als Kritik am Verband empfunden ebenso wie die Wahl des Zeitpunktes im Oktober und November 1977 – "der 60. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution und die VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden“ würden mit einer solchen Ausstellung hinterfragt werden. Schließlich fasste die Verbandsleitung den Entschluss, die Ausstellung zur Schau "Junger Künstler des Bezirkes Leipzig“ zu erweitern und die Initiatoren der "Tangente “ umfänglich auf der VIII. Kunstausstellung zu zeigen.[1] Die Gruppe lehnte es jedoch ab, sich integrieren zu lassen und trat im Juli 1977 unter Protest von der Realisierung ihrer Ausstellung zurück.

Obwohl sie mit ihrem Projekt gescheitert waren, glaubten die Künstler auch weiterhin, die erstarrten Verhältnisse innerhalb des Verbandes aufbrechen und verändern zu können. Hans Hendrik Grimmling, Frieder Heinze und Günther Huniat gelang es, in die Sektionsleitung Malerei und Grafik gewählt zu werden, wo sie bei der Vergabe von Aufträgen oder Ausstellungsbeteiligungen mitbestimmen konnten. Vor allem aber wollten sie die lange schwelenden Konflikte innerhalb der Leipziger Künstlerschaft diskutieren: die Dominanz der Hochschule für Grafik und Buchkunst und ihres Rektors Bernhard Heisig bei den zu treffenden Entscheidungen, die fehlende Transparenz, die allein taktische Informations- und Öffentlichkeitsarbeit, den zentralistisch verwalteten Privilegienhaushalt und nicht zuletzt die Frage der Reisefreiheit.

Zum Eklat kam es, als ein Großteil der Anträge, im Frühjahr 1984 die Beckmann-Ausstellung in Westberlin besuchen zu dürfen, abgelehnt wurde. 46 Mitglieder des Bezirksverbandes Leipzig unterzeichneten ein Schreiben an den Präsidenten des Verbandes Bildender Künstler, Willi Sitte, in dem sie forderten, die Kriterien für die Auswahl und Befürwortung von Reisen in das NSW (Nichtsozialistisches Wirtschaftsgebiet) offenzulegen und Ablehnungen von Reiseanträgen umfassend zu begründen. Es war ein Politikum von höchster Brisanz. Nicht nur die Verbandsgremien und die Bezirksleitung der Partei sahen sich von dieser Anmaßung attackiert, sondern auch das ZK der SED.[2] Die als Delinquenten ausgemachten Künstler Grimmling, Huniat und Schäfer wurden der "Täuschung “, "des psychischen Meinungsterrors“, der "Nötigung und Erpressung“ bezichtigt – weil sie darauf insistierten, "Kriterien politischer Entscheidungen offenzulegen, die die Sicherheitsinteressen [des] Staates und sein internationales Ansehen unmittelbar berühr[t]en“.[3] Die Lektionen für die

Rädelsführer reichten von der geforderten Selbstkritik und Suspendierung von den Leitungsfunktionen bis zur gezielten Isolation der Gruppe innerhalb des Verbandes.

Die Institutionalisierung der Alternative

Die Produktionsbedingungen für Künstler wandelten sich in den 1980er Jahren fundamental. Der ökonomische und gesellschaftliche Niedergang der DDR ebenso wie die Verkommenheit ihrer politischen Utopie spiegelten sich im äußeren Verfall vieler Innenstädte. Junge Künstler, Studenten und Absolventen der Universitäten und Hochschulen erkannten die "Nische" und besetzten stillschweigend die leerstehenden Wohnungen in der Dresdner Neustadt, im Osten, Westen und Süden von Leipzig, im Prenzlauer Berg und im Friedrichshain in Berlin, um jenseits von Familie und Arbeitsbrigade den Ausweg zwischen widerspruchloser Anpassung und verzichtendem Ausstieg zu finden.

Anders als in den vorangegangenen Jahrzehnten waren soziale Aufstiegschancen blockiert. Die Hierarchien waren auf Lebenszeit von Funktionären besetzt. Höherer Schulabschluss, attraktive Ausbildung und beruflicher Erfolg – noch immer mit Indoktrination und affirmativen politischen Alltagsdemonstrationen verbunden – versprachen kaum mehr sinnvolle Verwirklichung oder soziale Vorteile. Die Arbeitsbedingungen in vielen Bereichen waren oft denkbar schlecht und materielle Gewinne keine Verlockung, weil es immer weniger zu konsumieren gab. Vor allem die Generation der in den 1960er Jahren Geborenen verweigerte sich zunehmend geradliniger Sozialisation, weil der Ausstieg eben nicht nur Verzicht bedeutete, sondern auch, einer permanenten Demütigung durch Inkompetenz und Bevormundung zu entkommen. Für die nötige Rückendeckung der Aushandlung von Spielräumen und die Behauptung individueller Ansprüche sorgten familiäre Beziehungen, Freundeskreise, kirchliche Integrationsangebote (so man wollte) und die staatliche Sozialpolitik. Mit einer Krankenversicherung für zehn Mark, der subventionierten Miete und Pfennigen für Butter und Brot war der Rückzug ins Private gesichert. Die mögliche Kriminalisierung wegen "asozialen Verhaltens " wurde dabei in Kauf genommen.[4]

Für das Besetzen kultureller Terrains zeichnete sich darüber hinaus ein neues Vorgehen ab: Das Misslingen des Versuchs, durch das Abschieben lästiger Intellektueller, Schauspieler, Dichter und bildender Künstler den nicht enden wollenden Unmut nach der Biermann-Ausweisung zu befrieden, veranlasste die Behörden, eher "flexibel" auf die Künstler zu reagieren. Doch die jüngste Künstlergeneration hatte aus dem Scheitern der Älteren gelernt: Wollten sie nicht nur privat oder in kirchlichen Räumen unabhängig von Fremdbestimmung sein, mussten sie einen „eigenen " Kulturbetrieb etablieren – und zwar auch innerhalb oder mittels staatlicher Strukturen. Kaum in Gefahr, noch korrumpiert zu werden, suchte diese Generation offensiv die Spannung zwischen Divergenz und Assimilation, Verweigerung und Entgegenkommen.

Die staatlichen Bemühungen, die alternative Kunstszene, soweit sie nicht zum politischen Widerstand zu rechnen war, wieder in den offiziellen Kulturbetrieb zu integrieren, führte denn auch nicht zur erhofften Stabilisierung der kulturellen Institutionen, sondern beschleunigte deren Verfall. So waren beispielsweise mit den Jugendklubs und Kulturhäusern im Umfeld der Kunsthochschulen und der Universitäten sowie den Stadtbezirks- und Kulturbundgalerien schon seit den 1970er Jahren staatliche Institutionen entstanden, die sich die alternative Szene aneignen konnte.[5] Die Vielzahl der Orte, an denen Kultur individuelle Aktivität bedeutete, führte zu einer "neuen Unübersichtlichkeit", der mit den geläufigen Methoden der Kontrolle schwer beizukommen war – schon aus Mangel an Personal. Obendrein sympathisierten die Veranstalter, die hier ihre Vorstellungen von einem sinnstiftenden kulturellen Angebot zu verwirklichen trachteten, aber auch einige Amtsträger in den Kulturverwaltungen immer offener mit den bislang Ausgegrenzten. Auf diese Weise entstanden mit der Zeit andere, selbstbestimmte Öffentlichkeiten.

Beispiele für die Strategien junger Künstler dieser "Früchtegeneration" (Hans Hendrik Grimmling) sind die Aktionen der „Plagwitzer Interessengemeinschaft" (PIG) und des ihr nahestehenden

Freundeskreises um die 1985 gegründete Galerie Eigen+Art in Leipzig: Ohne sich um mögliche Konsequenzen zu scheren, besetzten Frank Berendt, Ulrike Dornis, Jörg Herold, Uwe Kowski, Ulf Puder und Jan Raue ein ausgedientes Fabrikgebäude an der Karl-Heine-Straße und eröffneten am 7. Oktober 1983 – dem "Republikgeburtstag“ – ein gemeinsames Atelier. Kennengelernt hatte sich die Gruppe beim "Abendstudium“ an der Hochschule für Grafik und Buchkunst – einer Art Vorkurs für Studienwillige mit Berufsabschluss. Mit dem akademischen Profil der Ausbildung wussten die jungen Lehrabsolventen nichts anzufangen, ihnen ging es eher um die Aneignung des öffentlichen Raums im spielerischen Umgang mit der Kunst: Die Aktion "36 x ICH“ behauptete diesen Anspruch mit dem Sprühen des Begriffs ICH auf 36 Leipziger Häuserwände. "Ich finde es normal, einen Klotz zu setzen “ setzte die Zeichen bereits deutlicher: Als vorgeblicher Mitarbeiter des Tiefbaukombinats Leipzig ließ Jörg Herold einen Teil des Parkplatzes vor der Oper im Zentrum Leipzigs wegen "Aufstellen eines Fahnensockels“ sperren und goss öffentlich einen Betonklotz, der etwa ein Jahr dort stand – sehr zur Freude der Eingeweihten. An der Persiflage eines "vollen Arbeitstages“, aus dessen Dokumentation später der Film "BeiWerk“ von Herold entstand, beteiligten sich neben einigen Mitgliedern der Gruppe eine Reihe von Freunden, unter ihnen Gerd Harry Lybke, ein ehemaliger "kulturpolitischer Mitarbeiter “ der Stadt und späterer Galerist der Eigen+Art, sowie Götz Lehmann, seit 1982 Hausmeister des Kulturhauses der "Nationalen Front“ in der Karl-Liebknecht-Straße. In dieser Funktion entwickelte der gelernte Maschinenbauschlosser innerhalb kürzester Zeit den "Klub an der Ecke“, der unter der Obhut der Stadtbezirksrätin für Kultur Jutta Duclaud zu einem der bedeutendsten Veranstaltungsorte für experimentelles Theater, Pantomime- und Kabarettprogramme, sowie Folk-, Jazz- und Punkskonzerte in Leipzig werden sollte.
Auch mehre Multimediainszenierungen fanden dort statt – so vier Veranstaltungen der Reihe "Akustischen Aspekte“ der "Gruppe 37,2“ unter anderem mit Thom di Roes, Hartwig Ebersbach, Sascha Anderson und Cornelia Schleime sowie "La Sarraz“ von Lutz Dammbeck. Lehmann war es auch, der die Aktivitäten mit den künstlerischen Hochschulen, dem von Adolf Endler und Brigitte Schreier geführten Jugendklubhaus "Arthur Hoffmann“ in der Leipziger Steinstraße, in dem vor allem Lesungen, Ausstellungen und Vorträge stattfanden, der Stadtbezirksgalerie Süd und dem nahegelegenen Kino Connewitz vernetzte. Nicht eine der Veranstaltungen, deren Konzeptionen selbstverständlich im Vorfeld bei Stadtbezirk darzulegen und beim Amt für Ordnung und Sicherheit anzumelden waren, wurde verboten. Dabei registrierte die Staatssicherheit sehr wohl, dass die Themen "der angemeldeten Veranstaltungen oft nicht mit den tatsächlichen Inhalten“ übereinstimmten.[5] Auch grundsätzlich stellte das MfS erhebliche Mängel „bei der Abwehr und Unterbindung feindlicher Aktivitäten im kulturellen Bereich der Stadt Leipzig“ fest: Die zuständigen Genossen waren nicht nur "in der Regel nicht informiert “, weder über "Vorkommnisse und Probleme“, noch über die "politisch-operativ relevanten Personen und ihre Aktivitäten“, sie unternahmen nicht einmal die "Anstrengung“ dazu.[6]

Zu den legendärsten Aktionen des Freundeskreises um Götz Lehmann, Gerd Harry Lybke und die " Plagwitzer Interessengemeinschaft“ gehörte die 1984 die mit geradezu mondänem Aufwand organisierte Preisverleihung des "Prix de Jagot“ („Jagot“ entstand aus den Vornamen der Initiatoren) für Literatur, bildende Kunst und Musik im Klubhaus "Nationale Front“. Im offiziellen Mitteilungsblatt des Verbandes Bildender Künstler erschien daraufhin mit größter Selbstverständlichkeit die sachliche Meldung, der ungarische Maler Akos Novaky – der bald darauf für Lybke die zukünftigen Räume der Galerie Eigen+Art mietete – habe den "Prix de Jagot“ für bildende Kunst erhalten. Die Alternative war damit zur Institution geworden.

Kunst als Widerstand?

Die Herausbildung der Kunst- und Kulturszene jenseits der DDR-Staatskultur ist nicht im Ausschluss des offiziellen Diskurses und nicht ohne die ausgefochtenen Kämpfe der jeweils älteren Generationen zu denken. Beides beeinflusste das subversive Verständnis von Kunst und ihrer Funktion in der Gesellschaft. Den meisten Künstlern der sich in den 1980er Jahren durchsetzenden alternativen Szene ging es weniger um einen neuen Formbegriff als darum, neben den Ausstellungen und Aktionen ein kommunikatives Umfeld zu schaffen, an dem alle partizipieren konnten. Was die einen mit den anderen verband, war das Zugehörigkeitsgefühl zu einer losen Solidargemeinschaft, die gesellschaftliche Konventionen ignorierte und dies durch den Lebensstil von Bohemiens demonstrierte. Womöglich nur von den Umständen diktiert, haben sich hier die traditionellen Kunstkonzepte aufgelöst: Die ästhetische Produktion war Mittel, Identität zu stiften, sich abzugrenzen und zu positionieren, gleichzeitig Freiraum für den Austausch, der dafür notwendig war – und somit Affront gegen die Reduktion der Kunst auf Bilder. Als gemeinsame Erfahrung provozierte das einen Kunstbegriff, für den Kunst Experiment und Kulturraum war. Es ergab sich von selbst, dass weder die Abkehr vom Gesellschaftssystem um jeden Preis noch direktes politisches Engagement zum vorrangigen Prinzip avancierten, sondern das der Vernetzung – von Leben und Wohnen auf der einen, ästhetischer Organisation auf der anderen Seite, von Publikum und Kunstprodukt, privat und öffentlich.

Die Konzepte alternativer Kunst und Kultur waren weder homogen, noch ließen sie sich mit einer einheitlichen politischen Zielsetzung verbinden. Es gab gruppenspezifische Verhaltensmuster, unterschiedliche künstlerische Formensprachen und kommunikative Codes. Während in den 1970er Jahren ästhetische Neukonzeptionen durchaus politische Alternativkonzepte beinhalten konnten, war das Meiden der politischen Festlegung für die jüngere Künstlergeneration in der DDR konstitutiv. Die Motive für das Entstehen der sich als autonom verstehenden Kunstszenen – die von außen als Orte der Einheit von Revolution, Kunst und Leben imaginiert wurden – sind daher weniger im bewussten Widerstand gegen den Staat als in der Erfahrung kultureller Ausgrenzung zu suchen. Im Gegensatz zu den politisch oppositionellen Gruppen, die für eine generelle Reform der DDR und für einen Umbau des politischen Systems eintraten, zeigte sich, dass das kritische Engagement von Künstlern in der Regel auf die Durchsetzung individueller oder künstlerischer Freiheiten beschränkt blieb. Ihnen ging es in erster Linie um einen Autonomiebegriff von Kunst und den autonomen Status des Künstlers, der sich als Außenseiter in der Gesellschaft definiert.

Fußnoten

1. Protokolle vom 6.6. und 8. 6. 1977 sowie das Schreiben von F. Ruddigkeit an W. Wolf vom 9.6.1977. Sächs. StAL VBK der DDR, BV Leipzig 8.
2. Unterlagen Büro Kurt Hager, Vorl. SED 42316: VBK-DDR 1984–1988.
3. Vgl. Aktennotizen über die Aussprachen mit Genossen Günther Huniat vor der Parteileitung der Grundorganisation Bildende Kunst am 12.10.1984 vom 13.11. 1984 und am 20.11.1984 vom 5.12.1984. "Vorgang Huniat 1982–1986“, Sächs. StAL, SED Zug. Nr. A5954.
4. Der § 249 des Strafgesetzbuches der DDR, der sogenannte „Asozialitätsparagraf“, stellte es nämlich unter Strafe, sich aus "Arbeitsscheu einer geregelten Arbeit zu entziehen“. Er wurde meist zur politischen Maßregelung Ausreisewilliger angewandt. Ansonsten war es ohne weiteres möglich, den nötigen Lebensunterhalt mit Gelegenheitsjobs zu verdienen. Für das Frühjahr 1989 wird davon ausgegangen, dass etwa zwölf Prozent der DDR-Bevölkerung ohne festes Arbeitsrechtsverhältnis lebten. Vgl. Sigrid Meuschel, Revolution in der DDR. Versuch einer sozialwissenschaftlichen Interpretation. In: Hans Joas/Martin Kohli, Der Zusammenbruch der DDR. Frankfurt am Main 1993, S. 107.
5. Vgl. BStU ASt. Leipzig XX/9, AOPK 1920/87, Leipzig 17.4.1984.
6. Vgl. Monatliche Berichterstattung April 1983 der Bezirksverwaltung für Staatsicherheit Leipzig, BStU ASt. Leipzig, Tgb.-Nr. XX/AKG/397/83. Dass es kaum Kommunikation zwischen dem Rat der Stadt, Abteilung Kultur und den jeweiligen Abteilungen bei den Räten der Stadtbezirke gab

und Veranstaltungsverbote eher zufällig erfolgten, bestätigte Jutta Duclaud, 1979–84 Stadtbezirksrätin für Kultur in Leipzig-Süd. Vgl. Jutta Duclaud im Gespräch mit Uta Grundmann und Susanna Seufert, Berlin 15.8.1994.

Die Vorgeschichte der selbstbestimmten Ausstellungskultur 1945 - 1970

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Der einst vielfältige private Antiquariats-, Antiquitäten- und Kunsthandel im Osten Deutschlands war nach dem Krieg fast vollständig zum Erliegen gekommen. Daran änderte sich nach der Gründung der DDR bis in die 1970er Jahre wenig. Auch die Möglichkeiten für Künstler, ihre Werke auszustellen, blieben sehr begrenzt.

Die staatliche Kunstpolitik fokussierte sich vor allem auf das betriebliche Auftragswesen und den Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB) als wichtigstem Auftraggeber für bildende Künstler. Ausstellungen von Gegenwartskünstlern in Museen waren selten zu sehen, allein die Akademie der Künste in Ostberlin veranstaltete regelmäßig Ausstellungen damals zeitgenössischer Künstler. Es gab vereinzelt staatlich zugelassene private Galerien, sechs Verkaufsgenossenschaften mit Ausstellungsräumen in Berlin, Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig, Erfurt und Weimar und die zentralen Kunstausstellungen des Landes alle drei und ab 1962 alle fünf Jahre in Dresden.

Die Galerie Henning in Halle und die Kunstausstellung Kühl in Dresden

Die Galerie Henning in Halle zählte zu den wenigen frühen Orten privaten kunsthändlerischen Engagements in der DDR. Der 1908 in Kassel geborene Kaufmann und Fotograf Eduard Henning war kurz nach Kriegsende mit seiner Familie nach Halle gezogen und hatte bereits im Oktober 1945 eine Zulassung als Kunstverleger und Kunsthändler erhalten. Seine erste Ausstellung zeigte Werke von im Nationalsozialismus verfemten Künstlern wie Karl Schmidt-Rottluff, Karl Hofer, Max Pechstein, Hans Orlowski und Heinrich Ehmsen. Auf seinen Reisen nach Paris hatte Henning Georges Braque, Henri Matisse und Pablo Picasso kennengelernt. Die zum Teil sehr engen Beziehungen ermöglichten es ihm, 1950 Georges Braque erstmals in Deutschland auszustellen und 1951 einen großen, vorzüglich edierten Band über Picasso herauszugeben. 1955 widmete er die 100ste Ausstellung Marc Chagall, der damit zum ersten Mal in der DDR zu sehen war. Das Programm der Galerie Henning bestimmten Künstler wie Ernst Barlach, Lyonel Feininger, Ernst Heckel, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Gerhard Marcks, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff, er vertrat aber auch die jüngere Künstlergeneration Halles um Hermann Bachmann, Kurt Bunge, Carl Crodel, Gerhard Hoehme, Herbert Knispel, Ulrich Knispel und Karl Rödel. Den Bildern dieser Maler war bei aller stilistischen Differenz ein sensibler, poetischer Gestus gemeinsam, der den Erwartungen des "parteilichen“ Realismus nicht entsprach und der im Laufe der 1950er Jahre wegen seines "formalistischen Charakters“ diffamiert wurde. Besonders diejenigen der sogenannten "Hallenser Schule“, die an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein (heute Hochschule für Kunst und Design Halle) lehrten, waren heftigsten politischen Anfeindungen ausgesetzt. Alle Genannten verließen bis 1958 die DDR, einige von ihnen prägten als Lehrer die nachfolgende Künstlergeneration im Westen Deutschlands (so war Gerhard Hoehme der Lehrer von Sigmar Polke in Düsseldorf). Selbst zunehmend argwöhnender Beobachtung ausgesetzt sah sich Henning nach dem Mauerbau von seinen lebenswichtigen Kontakten abgeschnitten. Er nahm sich 1962 das Leben. Seine Frau Christel Henning erhielt danach keine Genehmigung, die Galerie weiterzuführen.[1]

So blieb die Kunstausstellung Kühl in der Zittauer Straße in Dresden-Neustadt die einzige private Galerie in der DDR, die sich bis 1989 (und darüber hinaus) behauptete. 1924 von zwei ehemaligen Mitarbeitern der Dresdner Kunsthandlung Ernst Arnold gegründet, befasste sich die Galerie mit der zeitgenössischen Moderne. 1925 fand eine der ersten Einzelausstellungen von El Lissitzky statt, wenig später Ausstellungen mit Werken von László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Man Ray, Karl Schmidt-Rottluff und Kurt Schwitters. 1927 stellte zum ersten Mal der junge Hermann Glöckner aus, der in der DDR zu den großen Vorbildern stilistischer Freiheit in der Kunst gehören sollte. Auch während der Jahre des Nationalsozialismus setzte der nunmehr alleinige Inhaber Heinrich Kühl den Ausstellungsbetrieb fort und zeigte, was nicht erwünscht war: die Maler der Dresdner "Brücke“, Otto Dix und Karl Hofer sowie Hans Theo-Richter und Kurt Querner. Am 13. Februar 1945 verbrannte mit dem gesamten Lager auch die gerade laufende Ausstellung mit dem Frühwerk von Ernst Hassebrauk. Wenige Monate nach Kriegsende bezog Kühl provisorische Räume in der Zittauer Straße, um erste Ausstellungen mit Hermann Glöckner, Ernst Wilhelm Nay und K.O. Götz zu organisieren. Nach dem Tod von Heinrich Kühl 1965 übernahm dessen Sohn Johannes die Galerie. Er zeigte neben Künstlern der klassischen Moderne auch damals junge Dresdner Maler und Grafiker wie Gerda Lepke, Max Uhlig und Claus Weidensdorfer. Dass die private Weiterführung des Geschäfts im Jahr des 11. Plenums des ZK der SED – das einige der unerbittlichsten und folgenreichsten Maßnahmen zur Disziplinierung künstlerischer Selbstbestimmung in der DDR zur Folge hatte – ohne größere Probleme möglich war, dürfte dabei auf die informelle Allianz des Inhabers mit dem Ministerium für Staatssicherheit zurückzuführen sein.[2]

Initiativen der Künstler

Im Zuge der Zentralisierungsbemühungen der DDR-Kunstpolitik zu Beginn der 1950er Jahre forderte der Staat die Mitglieder freier Künstlergruppen auf, sich neuen, dirigistisch verwalteten Bezirksgenossenschaften anzuschließen. Diese Genossenschaften bestanden aus aktiven und fördernden Mitgliedern sowie einem Vorstand, der sich aus in den Bezirken arbeitenden Malern, Grafikern, Bildhauern und Kunsthandwerkern zusammensetzte. Als "selbständige Ausstellungs- und Handelseinrichtung“ sollten sie praktisch den privaten Kunsthandel in der DDR ersetzen, indem sie Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten für ihre Mitglieder schufen. Aus zwei dieser Genossenschaften gingen Anfang der 1970er die bedeutendsten staatlichen Galerien mit einem eigenständigen Ausstellungsprofil hervor: Die Galerie Arkade in Berlin wurde 1973 durch den Kunstwissenschaftler Klaus Werner übernommen, 1975 unter die Aufsicht des im Jahr zuvor gegründeten Staatlichen Kunsthandels gestellt und 1981 geschlossen, weil das ambitionierte Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm in keiner Weise den Vorstellungen der Direktion über die Aufgaben der Galerie als bloße Verkaufseinrichtung entsprach. Ebenfalls 1973 eröffnete der Kunsthistoriker Georg Brühl, neu in den Vorstand der Karl-Marx-Städter Genossenschaft berufen, die Galerie Oben. In enger Kooperation mit Klaus Werner und den späteren Mitbegründern der Künstlergruppe und Produzentengalerie "Clara Mosch“ präsentierten er und sein Nachfolger Gunar Barthel nahezu alle wichtigen Protagonisten alternativer Kunstentwürfe – trotz ständiger Reglementierungsversuche durch die staatlichen Kontrollinstanzen.

Die erste Künstlerselbsthilfe-Galerie der DDR eröffnete am 22. Oktober 1960 in Ostberlin – zeitgleich mit den ersten ebensolchen Projekten von Künstlern im Westberliner Stadtteil Kreuzberg. Die Galerie Konkret in der Wilhelm-Pieck-Straße 227 in Berlin-Mitte bestand allerdings nur einige Monate. Der Maler und Leiter der Galerie Rudi Ebeling hatte den ehemaligen Laden offiziell von der Berliner Handwerkskammer als Ausstellungs- und Verkaufsraum genehmigen lassen, wurde jedoch vom Verband Bildender Künstler wiederholt attackiert, der das Projekt nur unter seiner Schirmherrschaft dulden wollte. Kurz nach der Eröffnung mit Arbeiten von Dieter Goltzsche, Harald Metzkes, Ronald Paris, Rudi Ebeling, Werner Stötzer, Horst Zickelbein, Jürgen Böttcher, Hans Vent und anderen zog sich ein Teil der an der Initiative beteiligten Künstler zurück, weil der Verband sie sich über sein Instrument der Auftragsvergabe oder des Entzugs derselben gefügig machte. Die Intervention der Staatssicherheit, die dort ihren "Verdacht der kulturpolitischen Gegnerschaft zum offiziellen Kunstverständnis des angestrebten sozialistischen Realismus“ bestätigt sah, veranlasste die Abteilung

Handel und Versorgung des Stadtbezirkes Berlin-Mitte im Juni 1961, die Galerie wegen "Nichteinhaltung der Öffnungszeiten“ und angeblicher Mietrückstände zu schließen.

Ideelle Förderung und finanzielle Unterstützung erhielten die jungen Künstler von älteren Kollegen wie Fritz Cremer, Herbert Sandberg, René Graetz und Gabriele Mucchi, die ein solches Forum junger Kunst für unbedingt notwendig befanden. Cremer befürwortete in seiner Funktion als Sekretär der Sektion Bildende Kunst der Akademie der Künste (AdK) darüber hinaus eine umfassende Präsentation " Junger Künstler“ in Berlin. Bereits in den Jahren zuvor hatte die Akademie mit Ausstellungen von Ernst Barlach, John Heartfield und Gabriele Mucchi zeitgenössische Künstler gezeigt, deren Werke – obwohl realistisch – nicht den rigiden Vorstellungen des Sozialistischen Realismus entsprachen. Cremers Einladung in die Akademie folgten 72 junge Maler, unter ihnen zwölf Meisterschüler, alle Künstler der Galerie Konkret sowie der Dresdner Freundeskreis um Jürgen Böttcher (Strawalde). Die Ausstellung fand im September und Oktober 1961 statt und wurde von Walter Ulbricht auf der Tagung des ZK der SED im November desselben Jahres heftig kritisiert. Cremer trat daraufhin zurück.[3]

Im März 1965 gelang es vier Dresdner Künstlern ein weiteres Mal, ihre Werke inoffiziell in offiziellen Räumen zu zeigen. Peter Herrmann, Chremigraf und als Künstler Autodidakt, konnte einen Arbeitskollegen, Mitglied der Klubleitung der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft im Puschkinhaus Dresden davon überzeugen, eine Ausstellung mit etwa 120 Werken von Peter Graf, Peter Makolies, Ralf Winkler (A.R. Penck) und ihm selbst zu organisieren. Die Ausstellung besuchten der Sektionsleiter Malerei des Verbandes Bildender Künstler, der Rektor und einige Professoren der Hochschule für Bildende Künste sowie – nach einschlägig negativer Kritik in der staatlichen Presse und trotz des ausdrücklichen Verbots der Hochschulleitung – Scharen von Studenten. Zwei ähnliche Aktionen glückten im Mai 1971 und im Mai 1973 der freien Künstlergruppe "Lücke“ um A.R. Penck, der ebenfalls über einen Bekannten das meist leerstehende Filmstudio des parteieigenen Zeitungs- und Zeitschriftenverlages "Zeit im Bild“ zur freien Verwendung anmieten konnte. Bereits 1963 gründeten Dresdner Maler um Günter Tiedeken, Max Uhlig und Claus Weidensdorfer das "Aktiv bildender Künstler des Stadtbezirks Dresden-Ost“, um den Oberlichtsaal des Leonhardi-Museums in Loschwitz mit Genehmigung des Verbandes Bildender Künstler als Ausstellungsraum nutzen zu können. Ende der 1960er Jahre wurden die bis dahin eher unpolitischen Initiatoren als Sympathisanten des "Prager Frühlings“ verdächtigt und ihre Ausstellungstätigkeit zunächst unterbunden. Nach der Neueröffnung im Herbst 1973 bestimmte die nun so genannte "AG Leonhardi-Museum“ in neuer Besetzung – unter anderem mit Peter Herrmann – das weiterhin eigenständige, aufsehenerregende Programm.

Kunst in wissenschaftlichen Instituten

Gegen Ende der 1960er Jahre entstanden für Künstler neue Möglichkeiten, in wissenschaftlichen Einrichtungen auszustellen. Kulturelle Aktivitäten ihrer Mitarbeiter galten als abrechenbare " gesellschaftliche Tätigkeit“, die – weil sie kulturpolitisch nicht zu den zentralen Einsatzgebieten der Parteiarbeit zählten – gewisse Freiheiten erlaubte. Viele Forschungsinstitute der Akademie der Wissenschaften und der Universitäten veranstalteten Ausstellungen und Gesprächsabende, vergaben Werkverträge an Künstler und kauften Kunst an. Besonders das Zentralinstitut für Kernforschung in Rossendorf bei Dresden förderte damit unangepasste Künstler. Seit Ende der 1960er fanden dort Ausstellungen von Achim Freyer, Hermann Glöckner, Klaus Dennhard, Horst Bartnig, Manfred Luther, Carlfriedrich Claus und Max Uhlig statt, deren Werke sich durch eine abstrakte und konstruktivistische Bildsprache auszeichneten. Es gehörte zum Prinzip, dass aus den Ausstellungen Arbeiten angekauft wurden. Bei Herrmann Glöckner wurde die Ausführung des Modells der Großplastik "Faltung“ von 1935 in Auftrag gegeben und diese 1981 vor dem Bibliotheksgebäude aufgestellt. Bis heute hält sich die Legende, dass eine Beschwerde des Bezirksverbandes der Bildenden Künstler über die Kunstauffassungen der verantwortlichen Mitarbeiter vom Parteisekretär des Instituts abgeschmettert wurde mit der Begründung, die Partei solle doch erstmal dafür sorgen, dass die längst versprochenen Neubauwohnungen für die Mitarbeiter zur Verfügung stünden. Am Ende besaß das Kernforschungsinstitut Rossendorf mit etwa 240 Werken die zweitgrößte Kunstsammlung aller

wissenschaftlichen Institute in der DDR.[4]

Fußnoten

1. Hans Georg Sehrt, Die Galerie Henning in Halle 1947–1962. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990. Hrsg. von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel. Berlin und Köln 1996, S. 237–251.
2. Zur Kunstausstellung Kühl vgl. Peter Nüske, Rückblick auf 65 Jahre Tradition – Kunstausstellung Kühl. In: Bildende Kunst, Heft 9/1989, S. 7. Von 1963 bis 1989 war Johannes Kühl inoffizieller Mitarbeiter der Staatssicherheit. Vgl. Hannelore Offner, Überwachung, Kontrolle, Manipulation. Bildende Künstler im Visier der Staatssicherheit. In: Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989. Hrsg. von Hannelore Offner und Klaus Schroeder. Berlin 2000, S. 269.
3. Gudrun Schmidt, Die Galerie Konkret in Berlin. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, vgl. Anm. 1, S. 290–297.
4. Eberhard Gäbler, "Kulturarbeit“ als Selbstbehauptung. Kunst in wissenschaftlichen Instituten der DDR. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, vgl. Anm. 1, S. 604–615.

Selbstbestimmte Kunst in offiziellen Ausstellungsinstitutionen 1970-1990

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Die Liberalisierung der DDR-Kulturpolitik und der deutsch-deutschen Beziehungen nach der Unterzeichnung des Grundlagenvertrages Anfang der 1970er Jahre beförderten endlich auch die Rezeption der Moderne in der DDR.

Die Rezeption der Moderne und der Westkunst in offiziellen Ausstellungen

Bereits in den 1960er Jahren hatten Künstler wie Herbert Sandberg und Fritz Cremer sowie Kunsthistoriker wie Günter Feist, Siegfried Heinz Begenau und Diether Schmidt immer wieder versucht, die Moderne als wesentliche Tradition deutscher Gegenwartskunst in der DDR auszuweisen. Doch erst seit Mitte der 1970er Jahre wurden die fortschrittlichen Kunstbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts – und die zeitgenössische "Westkunst“ – wieder in den Museen der DDR gezeigt.

Noch 1967 fand eine Bauhaus-Ausstellung in Dessau in aller Stille statt. Ab 1976 entwickelte sich das Bauhaus Dessau in Kooperation mit der Weimarer Hochschule für Architektur und Bauwesen zum wissenschaftlichen Zentrum der Bauhausforschung in der DDR – mit jährlich etwa zwei bis drei Ausstellungen zu dieser Tradition der Moderne in Architektur und Design. Die Vielfalt avantgardistischer Entwürfe wurde in Studioausstellungen der Nationalgalerie – beispielsweise in "Von der Collage zur Assemblage“ (1978) – oder der großen Expressionismus-Ausstellung im Alten Museum (1986/87) sichtbar, während das Lindenau-Museum in Altenburg die Aufarbeitung der Moderne in Konzeptionen umsetzte, die bestimmte Richtungen der Avantgarde in Literatur, Musik, bildender Kunst und Fotografie mit ihrem Echo in der Gegenwartkunst verbanden: "Segel der Zeit – Gedichte, Bücher, Bilder, Dokumente aus der Geschichte des Russischen Futurismus“ zum 100. Geburtstag des Dichters Chlebnikow (1985/86) befasste sich mit dem Zukunftsentwurf und "Von Merz bis heute“ zum 100. Geburtstag von Kurt Schwitters (1987/88) mit der Rebellion.

Die Ausstellung "Positionen. Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland“ im Herbst 1986 im Alten Museum in Berlin und danach im Albertinum in Dresden war schließlich ein Ergebnis des im Mai des Jahres unterzeichneten Kulturabkommens zwischen beiden deutschen Staaten. Sie sollte Gelegenheit geben, mit den Arbeiten der Altmeister Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay und Emil Schumacher, der in den 1930er Jahren geborenen Künstler Raimund Girke, Günther Uecker, Gotthard Graubner, Gerhard Richter, Konrad Klapheck und Horst Antes sowie der damals etwa 40jährigen Sigmar Polke und Anselm Kiefer die zeitgenössische westdeutsche Malerei kennenzulernen. Mit Graubner, Richter und Uecker wurden dabei auch Künstler präsentiert, die zwischen 1954 und 1961 die DDR verlassen hatten.

Eine Sonderstellung in der programmatischen Vermittlung der klassischen Moderne und zahlreicher Positionen der westlichen Gegenwartskunst nahm die 1979 gegründete Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig ein. Sie war der Ort zahlreicher großer Themen- und Personalausstellungen internationaler Kunst – für die Grafiken von Pablo Picasso (1980) und Fotografien von August Sander (1981), El Lissitzky (1983), die "Amerikanischen Pop-Art“ und Hans

Hartung (1984), die Plakate von Horst Janssen und Alfred Hrdlicka (1985), die Fotografien von Man Ray (1986) und Henri Cartier-Bresson, "Ernst Ludwig Kirchner und die Künstler der Brücke“, Klaus Staeck (1987) und Joseph Beuys (1988). Dass es Rektor Bernhard Heisig gelang, ein solches Ausstellungsprogramm durchzusetzen, war besonderen Umständen zu verdanken: Heisig gehörte zu den in den 1970er und 1980er Jahren als "Leipziger Schule“ auch in der Bundesrepublik bekannt gewordenen Malern, zu deren Aufstieg der Aachener Schokoladenfabrikant und Kunstsammler Peter Ludwig wesentlich beigetragen hatte, von dem wiederum ein Großteil der Leihgaben für die Hochschulgalerie stammten. Damit wurde die Hochschule für die anderen Museen der DDR zum wichtigsten Kooperationspartner. Zudem war Heisig erster Stellvertreter des VBK-Präsidenten Willi Sitte und Leiter der Gesamtjury und der Jury für Malerei und Grafik bei den zentralen Kunstausstellungen der DDR in der Honecker-Ära. Beide Machtpositionen erlaubten es ihm, von der Bürokratie unabhängige Entscheidungen zu treffen.[1]

Der Kunsthistoriker Christoph Tannert über Parallelen in der ostdeutschen und westdeutschen Kunstentwicklung.

Der Musiker und Konzeptkünstler Carsten Nicolai über die Bedeutung der künstlerischen Orientierung nach Westen innerhalb der Musikszene der DDR.

Der Staatliche Kunsthandel der DDR und die Galerie am Sachsenplatz in Leipzig

Bernhard Heisig spielte gleichfalls eine wesentliche Rolle bei der Entstehung des Staatlichen Kunsthandels für zeitgenössische Kunst. Bereits von 1955 an hatte das Ministerium für Kultur einen vom Staat kontrollierten Kunsthandel aufgebaut, der vor allem den Verkauf von Antiquitäten ins Ausland abwickelte. Anfang 1972 forderte Heisig, der nach seiner Kündigung als Professor an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst (1968) wieder freischaffend arbeitete, in der Zeitschrift "Bildende Kunst“ unter dem Titel "Wo bleibt der sozialistische Kunsthandel?” den privaten "Markt für den Künstler “ zu erschließen. Er verschaffte seinem Freund, dem Leipziger Kunstsammler Hans-Peter Schulz den Auftrag des Ministeriums für Kultur, auf der VII. Kunstausstellung der DDR vom Oktober 1972 bis März 1973 einen Verkaufsstand für originale DDR-Kunst einzurichten. Am Ende der Ausstellung hatte Schulz für 300.000 Mark Malerei, Grafik und Kleinplastik verkauft. Daraufhin stellte ihm der Rat der Stadt Leipzig Räume für eine eigene Galerie zur Verfügung. Der Erfolg veranlasste das Ministerium in Berlin darüber hinaus, den "Volkseigenen Handel Antiquitäten” 1973 zum "Volkseigenen Handelsbetrieb Kunst und Antiquitäten“ umzustrukturieren, aus dem sich das System des „Staatlichen Kunsthandels der DDR“ mit 40 Verkaufsgalerien in 26 Städten der Republik (1989) entwickelte.[2]

Der Staatliche Kunsthandel besaß nicht nur das Verkaufsmonopol für bildende Kunst im Inland, sondern beanspruchte auch die Alleinvertretung von DDR-Künstlern im Ausland – unter anderem seit 1981 auf den Kunstmessen in Basel, Köln und Chicago. Gleichzeitig beeinflusste die Institution das Ausstellungsprofil der einzelnen Galerien in hohem Maße: Ausstellungskonzeptionen, Katalogvorhaben und Umsatzpläne wurden zwar von den Galeristen eigenständig erarbeitet, waren aber den jeweiligen Bezirksleitungen zur Bestätigung vorzulegen, die wiederum dem Generaldirektor Rechenschaft abzulegen hatten. Deshalb blieben unerwünschte Künstler in der Regel von Ausstellungen und in der Folge von der materiellen Existenzsicherung durch den Verkauf ihrer Arbeiten ausgeschlossen. Die im Prinzip einzige Galerie des Staatlichen Kunsthandels mit einem Ausstellungsprogramm, das diese Künstler favorisierte, war die Galerie Arkade in Berlin. Sie stellte 1981 ihre Arbeit ein, nachdem ihr Leiter Klaus Werner entlassen worden war.

Im Frühjahr 1975 ließ der Ministerrat der DDR den Inhabern der Galerie am Sachsenplatz Gisela und Hans-Peter Schulz per Telegramm mitteilen, dass die Einrichtung als erste dem Staatlichen

Kunsthandel der DDR angegliedert werde. Zwei Jahre zuvor zunächst als privates Unternehmen eröffnet, gehörte sie neben der Galerie Arkade in Berlin nicht nur zu den programmatisch bedeutendsten und unabhängigsten offiziellen Verkaufsgalerien, sondern war auch die mit Abstand wirtschaftlich erfolgreichste. Hans-Peter Schulz (1933–1996) kam ursprünglich aus dem Kürschnergewerbe, hatte 1964 eine Umschulung zum Isolierer im Chemiewerk Buna in Schkopau absolviert und anschließend seine Leidenschaft zum Sammeln von Kunst zur Profession gemacht. 1965 begann er, im Foyer des werkseigenen Kulturhauses Ausstellungen mit moderner Kunst zu organisieren. Schulz geriet mit dieser Konzeption unweigerlich in Konflikt mit der Kulturbürokratie – Ausstellungstitel mussten geändert werden, Kataloge wurden eingestampft und Bilder aus den Ausstellungen entfernt. Privat pflegte das Ehepaar Schulz seine Kontakte zu den Künstlern weiter und baute eine eigene Kunstsammlung auf – die persönlichen Vorlieben bestimmten im Wesentlichen auch das Profil der späteren Galerie am Sachsenplatz.

Dazu gehörte die Kunst des Bauhauses. 1976 fand die erste Bauhaus-Verkaufsausstellung statt – sie wurde zur Gepflogenheit ebenso wie die sogenannten Bauhaus-Kataloge, von denen bis 1989 sieben Ausgaben erschienen. Im Laufe der Jahre zeigte die Galerie zahlreiche Künstler dieser Tradition in Einzelausstellungen – unter anderem Carl Marx, Irene Blühova, Albert Hennig, Otto Hofmann, Rüdiger Berlit, Theo Balden, Grete Reichardt und Franz Ehrlich. Mit feinem Gespür und großem Engagement suchten Gisela und Hans-Peter Schulz nach Künstlern und Werken, die vergessen worden waren oder sich in der "inneren Emigration“ befanden wie Herbert Behrens-Hangeler, Otto Müller-Eibenstock, Hermann Glöckner, Edmund Kesting, Max Lachnit, Albert Wigand und Willy Wolff. Gleichzeitig förderten sie jüngere Künstler, die sich auf die Moderne beriefen. Nicht selten gelang es, ihnen damit den Weg zur Aufnahme in den Verband zu ebnen, was wiederum die Möglichkeiten erweiterte, auch andernorts auszustellen zu können.

Über ihre Ausstellungstätigkeit hinaus veranstaltete die Galerie im Zwei-Jahres-Rhythmus die wichtigsten Auktionen für bildende Kunst des 20. Jahrhunderts in der DDR, bei denen sich oft Hunderte von Interessierten, nicht selten aus dem westlichen Ausland, drängten. Bereits im ersten Jahr der Übernahme erwirtschaftete das Ehepaar Schulz einen Umsatz von 240.000 Mark, später waren es etwa zwei Millionen Mark pro Jahr. Dass die Pläne des stets linientreuen Direktors des Staatlichen Kunsthandels Horst Weiß, den Galeristen ihrer offensichtlichen ideologischen Unabhängigkeit wegen die Lizenz zu entziehen, letztlich nicht umgesetzt wurden, war ausschließlich dem erzielten Profit zu verdanken.

Die Kulturbund- und Stadtbezirksgalerien

Die fehlenden Ausstellungsmöglichkeiten hatten Künstler immer wieder dazu veranlasst, privat die Initiative zur Präsentation ihrer Arbeiten zu ergreifen. Um diese Bestrebungen zu kanalisieren und damit kontrollieren zu können, forcierte die staatliche Kulturpolitik in den 1970er Jahren neben der Gründung von Galerien des Staatlichen Kunsthandels das Entstehen von etwa 450 "Kleinen Galerien “ des Kulturbundes und der städtischen Regierungsbezirke – sogenannte Stadtbezirksgalerien. Trotz der institutionellen Einbindung gelang es engagierten Vermittlern, ein individuelles Profil zu entwickeln und ihr Programm auf bisher nicht in den offiziellen Kanon aufgenommene Künstler und Projekte zu erweitern.
In Dresden beschloss der Rat der Stadt im Gefolge der privat organisierten Ausstellungen der Künstlergruppe "Lücke”, die bei der Dresdner Künstlerschaft große Resonanz erfahren hatten, von den Behörden aber bestenfalls geduldet worden waren, in jedem Stadtbezirk ein "Ausstellungsunternehmen“ zu schaffen. 1974 wurde die erste kommunale "Kleine Galerie“, die Galerie Nord, anlässlich des 25. Jahrestages der DDR eröffnet. 1979 folgte die Galerie Mitte. Beide sollten für die Entwicklung alternativer Konzepte jenseits der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus von Bedeutung sein.

Tatsächlich entdeckte eine Gruppe junger Künstler um Joachim Böttcher, Stefan Plenkers und Rainer Zille – das Trio hatte ein Jahr zuvor auch die Ausstellung zur Wiedereröffnung des Leonhardi-Museums

initiiert – den Ladenraum einer ehemaligen Eisdiele in einem Altbau auf der Leipziger Straße Nr. 54 und war am Ausbau beteiligt. Die Künstler, größtenteils Absolventen des Jahrgangs 1972 der Hochschule für Bildende Künste Dresden, wohnten im Stadtbezirk Nord und hatten eine Möglichkeit gesucht, ihre Arbeiten auch öffentlich zu zeigen. Im Gegensatz zur Galerie Mitte vertraten die Galerie Nord und ihre Leiterin Sigrid Walther ein Generationenkonzept, das sich vor allem auf die Dresdner Maler und Grafiker konzentrierte. Die meisten der sieben bis acht jährlichen Ausstellungen blieben Künstlern der jüngeren und mittleren Generation vorbehalten, jeweils einmal im Jahr wurden ein älterer Künstler, ein Dresden "durch Herkunft oder Ausbildung“ verbundener Künstler und Hochschulabsolventen der HfBK in einer Gruppen-Ausstellung gezeigt.

Das Profil der Galerie Mitte, im September 1979 als städtische Galerie im Erdgeschoss eines alten Bürgerhauses am Fetscherplatz gegründet, bestimmte sich eher durch Gruppen- und thematische Ausstellungen, die systematische Vergleiche und "horizontale Kritik“ (Klaus Werner) erlaubten. Auch kamen die gezeigten vorrangig jungen Künstler zumindest anfangs nicht überwiegend aus Dresden, was an der aus Berlin stammenden Kunstwissenschaftlerin Gabriele Muschter lag, die die Galerie bis 1984 leitete. Nach ihrem Weggang setzte Karin Weber Fotografie und Installationen ins Zentrum ihrer Ausstellungstätigkeit – beides eher Randerscheinungen in der offiziellen DDR-Ausstellungskultur. Besonders die Ausstellung "Junge Fotografen der achtziger Jahre“ mit 17 Fotografen aus der DDR und Lutz Dammbecks Mediencollage „Herakles“ (beide 1986) stießen auf großes Publikumsinteresse.[3]

In Leipzig präsentierte die 1981 entstandene Galerie Nord des Kulturbundes im Viertelsweg 47 unter der Leitung der Leipziger Kunstwissenschaftlerin Ina Gille zwischen 1986 und 1989 ein eigenwilliges Programm junger Kunst. Hier fanden Filmaktionen von Lutz Dammbeck ebenso statt wie Ausstellungen der Künstlerin und früheren Organisatorin der Erfurter Wohnungsgalerie im Flur Gabriele Kachold oder der Fotografin Christiane Eisler. Sie hatte bereits im Mai 1986 mit ihrer Ausstellung von Porträtstudien Berliner und Leipziger Punks in der Galerie P, die kurz nach der Eröffnung von den Behörden geschlossen wurde, für Aufsehen gesorgt.

Die Galerie P, 1981 als erste Plakatgalerie des Staatlichen Kunsthandels von der Kulturwissenschaftlerin Elke Pietzsch in der Erich-Ferl-Straße 13 eröffnet, konzentrierte ihre Arbeit auf das Medium der Fotografie, die in den 1980er Jahren zum künstlerischen Synonym der Abwendung von ideologisch geprägten Bildformeln wurde. Die bildnerischen Ausdrucksmittel der gezeigten Fotografen, darunter viele Absolventen der Fachrichtung Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, reichten vom subjektiven Blick auf soziale Zustände bis hin zu inszenatorischen und konzeptuellen Ansätzen. Die Ausstellungen "Jugend in Grünau“ von Harald Kirchner (1985), "Arbeit mit Behinderten“ von Karin Wieckhorst (1985), die Milieustudien von Gundula Schulze, Thomas Kläber oder Gerhard Weber (1989) sowie die multimedialen Experimente von Klaus Elle und Peter Oehlmann, die beide aus der Experimentalklasse von Hartwig Ebersbach kamen, die "Konzeptionelle Fotografie “ von Kurt Buchwald (1988) und das Fotografie-Text-Musik-Projekt von Edith Tar, Christian Heckel und Erwin Stache (1989) sind Beispiele.[4]

Die Fotografie als experimentelles Instrument der Selbsterforschung und Selbstinszenierung, nicht selten in aktionistische oder installative Zusammenhänge gestellt, dominierte auch das Programm der Berliner Galerie Treptow im Kreiskulturhaus des am südlichen Rand Ostberlins gelegenen Stadtbezirks. Mit den Debüts von Tina Bara, Sven Marquardt, Jens Rötzsch oder Maria Sewcz, den Ausstellungen von Claus Bach, Kurt Buchwald, Klaus Elle, Harald Hauswald, Florian Merkel, Michael Scheffer, Gundula Schulze, Ulrich Wüst und den Einzelauftritten der als Autoperforationsartisten bekannt gewordenen Michael Brendel, Rainer Görß und Else Gabriel verschaffte Longest F. Stein, seit 1983 Leiter der Galerie in der Puschkinallee 5, der interessierten Öffentlichkeit einen breiten Einblick in die wesentlichen Entwicklungen dieser Bewegung.[5] Für eine der letzten Neugründungen staatlich finanzierter Ausstellungsplattformen – die Galerie Weißer Elefant in Berlin-Mitte – waren Fotografie, Installationen und Aktionskunst dann die Voraussetzungen ihrer Konzeption.

Alle Beispiele zeigen, dass Künstler und Kunstvermittler von staatlicher Seite gewährte Freiräume konsequent erweiterten. Seit den 1970er und vor allem in den 1980er Jahren, parallel zum politischen und ökonomischen Niedergang der DDR, konnten sich deshalb auch in staatlichen Galerien und Ausstellungsinstitutionen souveräne Entscheidungen und selbstständiges Handeln programmatisch durchsetzen – sofern die jeweiligen Protagonisten nachdrücklich auf ihren Vorstellungen künstlerischer Freiheit bestanden.

Fußnoten

1. Timo Heim/Paul Kaiser, Effekte(n)kammer. Die HGB-Galerie als Vermittlerin von "Westkunst“ und klassischer Moderne im sozialistischen Kunstsystem der DDR. In: Nur hier? Die Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Leipzig 1980–2005. Hrsg. von Beatrice von Bismarck und Christine Rink. Bielefeld 2005, S. 24–36.
2. Vgl. Hartmut Pätzke, Der Staatliche Kunsthandel der DDR. In: Kunst in der DDR. Hrsg. von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann. Köln 1990, S. 57–62.
3. Zur Galerie Nord vgl. Sigrid Walther (Hrsg.), Zwischen Aufbruch und Agonie.
   Die Dresdner Galerie Nord 1974 bis 1991. Dresden 2009. Zu den städtischen bzw. staatlich angebundenen Galerien in Dresden vgl. auch Angelika Weißbach, Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963–1990 (Dissertation), Kap. V. Berlin 2007, S. 98 ff.
4. Zu den Galerien in Leipzig vgl. Susanna Seufert, Aspekte einer anderen Kultur in Leipzig 1980–1990 (Magisterarbeit). Leipzig 1996.
5. Longest F. Stein (Hg.), Sehtest. Materialien zur Geschichte einer Galerie. Berlin o.J. (1996).

Unabhängige Literatur in der DDR

Von Dr. Klaus Michael

6.9.2012

Geb. 1959, promovierter Germanist, ist seit 1997 Präsidialsekretär der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden.

Die Liaison von bildender Kunst und Literatur in der DDR war bedeutend für die Entstehung selbstbestimmter Öffentlichkeiten jenseits staatlicher Einflussnahme in den 1970er und 1980er Jahren.

Die Orte der nichtoffiziellen Ausstellungskultur – ob in Wohnungen, Ateliers oder auch staatlichen Galerien und Institutionen – waren stets auch Orte der literarischen Kommunikation, der Zusammenarbeit von Autoren mit Malern und Grafikern und nicht zuletzt Stätten literarischer Innovation. Lesungen zur Eröffnung von Ausstellungen dienten sowohl der Vorstellung neuer Namen und Arbeiten als auch dem Testen von ästhetischen Neuansätzen.

Den Autoren garantierten sie ein gewisses Maß an Öffentlichkeit, denn ein Großteil der zwischen 1950 und Anfang der 1960er Jahre geborenen Generation sah sich Anfang der 1980er Jahre aus dem Literaturbetrieb der DDR ausgeschlossen. Während Schriftsteller wie Adolf Endler, Wolfgang Hilbig, Gert Neumann oder Monika Maron im Westen veröffentlichen konnten, bestanden für jüngere Autoren kaum Chancen zu publizieren. Ein engagierter Versuch Franz Fühmanns, auf die Situation jüngerer Autoren mit Hilfe einer für die Akademie der Künste erarbeiteten Sammlung aufmerksam zu machen, scheiterte im Herbst 1981. Die sogenannte Akademie-Anthologie wurde verboten. Autoren, die nicht über bereits bestehende Vertragsbindungen zu Verlagen, Zeitschriften, Rundfunk oder das Fernsehen verfügten, wurden zunehmend kriminalisiert.[1] Handhabe boten die Richtlinien des Zentralkomitees der SED von Ende 1981 zum Umgang mit freischaffenden Autoren und Nachwuchskünstlern, die nicht Mitglied im Schriftstellerverband oder einer Nachwuchseinrichtung der FDJ waren.[2]

Mikado – Autoren und Maler gründen eine Zeitschrift

Der Maler Hans Scheib begann im Herbst 1980 damit, Ausstellungen in seinem Atelier in der Ostberliner Raumerstraße 23 zu organisieren. Zu den ersten sechs Ausstellungen der "Herbstsaison“-Serie mit Anatol Erdmann, Anna Comin, Karla Woisnitza, Sabine Grzimek, Reinhard Stangl, Florian Havemann, Hans Scheib und Harald Toppl entstand eine erste Grafikedition. Die Ausstellungen hatten eine große Ausstrahlung auf Autoren. Die Autorin, Nachdichterin und Herausgeberin Elke Erb sah nach dem Besuch der Ausstellung die Voraussetzungen ihres bisherigen Schreibens in Frage gestellt und erinnert sich: "Ich wusste nicht, dass es ein Werkstattkonflikt war und nicht, wie es weiterging: Ich würde den linear fortlaufenden Text auflösen in Sinn und Wortgruppen, die auf dem Blatt verteilt, selbständig waren, ohne gleich den Zusammenhang aufzulösen.“[3] Elke Erb beschreibt beispielhaft für andere Autoren die Hinwendung zu neuen Schreibweisen in den frühen 1980er Jahren, zu visuellen, seriellen, experimentellen und sprachkritischen literarischen Verfahren. Interessanterweise wurden Autoren zu grundsätzlichen, theoretischen und poetologischen Selbstaussagen nicht durch die Literaturkritik oder Dichterkollegen, sondern vor allem durch Künstler anderer Gattungen angeregt: Bert Papenfuß und Jan Faktor durch die Populärmusik, Adolf Endler, Elke Erb oder Gerhard Wolf durch Maler und Grafiker.

Uwe Kolbe, dessen 1979 erschienener Gedichtband "hineingeboren“ der ganzen Generation den Namen gab, hatte um 1980 in Berlin eine Sammlung literarischer Texte unter dem Titel "Laternenmann “ publiziert. Daraufhin schlug ihm Hans Scheib das Projekt einer gemeinsamen Zeitschrift vor, in der Texte von Autoren, die bis dahin nur im Westen erscheinen konnten, nun auch im Osten präsent

gemacht werden sollten. Dafür würde der Freundeskreis um Hans Scheib die notwendigen technischen Voraussetzungen wie den Druck und die Herstellung der Umschläge zur Verfügung stellen. Es war die Geburtsstunde der literarischen Zeitschrift "Mikado“, die von Uwe Kolbe, Lothar Trolle und Bernd Wagner von 1983 bis 1986 herausgegeben wurde, versehen mit Umschlägen und einem Signet mit dem chinesischem Schriftzeichen von "Mikado“ (dt. Kaiser) Hans Scheibs. "Wir wollten“, so hieß es rückblickend, "keine Sammlung der literarischen Opposition, wir wollten einfach eine andere Öffentlichkeit.“[4]

Handelte es sich um größere Ausstellungsprojekte, fanden diese zeitgleich im Atelier von Hans Scheib in der Raumerstraße und von Ursula Scheib in der Sredzkistraße 64 statt. Anfang Dezember 1981 waren hier Bert Papenfuß und seine Band zu Gast. Im März 1986 plante Volker Henze aus Anlass der Herausgabe der zehnten Nummer der nichtoffiziellen Zeitschrift "Schaden“[5] eine Ausstellung von literarischen und künstlerischen Zeitschriften, die jedoch zugunsten der umfangreichen Ausstellungs- und Lesereihe "Wort+Werk“ im Juni 1986 in der Ostberliner Samariterkirche nicht realisiert wurde. Im Januar 1987 sammelte Rüdiger Rosenthal – am Rande einer Foto-Ausstellung von Thomas Florschuetz – Texte für eine in Amsterdam erscheinende Anthologie.

Auch Möglichkeiten des politischen Protests von Autoren und bildenden Künstlern wurden im Atelier von Hans Scheib besprochen. So wollten die Beteiligten im Juli 1984 ein Zeichen gegen die drohende Sprengung der Gasometer an der Dimitroffstraße (heute Danziger Straße) setzen. Die Gasometer des Anfang der 1980er Jahre stillgelegten Gaswerkes waren dem Prenzlauer Berg fast ein Jahrhundert lang weithin sichtbare Wahrzeichen gewesen. In Vorbereitung der 750-Jahrfeier Berlins 1987 wurde an ihrer Stelle die Errichtung eines Wohnviertels, des späteren Thälmann-Parks, geplant. Der Aufruf, sich am Tag der Sprengung zu einer Kundgebung zusammenzufinden, traf zur Verwunderung der Initiatoren kaum auf Resonanz. Zum vereinbarten Termin erschienen nur Hans Scheib und Uwe Kolbe; Bernd Wagner war von der Polizei vorbeugend in Gewahrsam genommen worden. Als Reaktion auf die Gasometer-Sprengung erklärte Hans Scheib seinen Austritt aus dem Verband Bildender Künstler.

Zersammlung – Ein unabhängiger Künstlerverband von Malern und Autoren

Zu Beginn des Jahres 1984 machten Bernd Wagner und Uwe Kolbe mit einer Initiative zur Gründung eines unabhängigen Künstlerverbandes von sich Reden. Eingeladen wurde zu einer mehrtägigen Lese- und Veranstaltungsreihe unter dem Titel "Zersammlung“, die vom 5. bis 10. März 1984 in einem Atelier in der Lychener Straße 6 im Prenzlauer Berg stattfand.[6] Bernd Wagner und Uwe Kolbe warben für einen organisatorischen Verbund von Autoren und bildenden Künstlern.[7] Von Uwe Kolbe wurde ein an den Kulturminister gerichteter "Offener Brief“ verlesen, der im Nachhinein als politisches Konzept des geplanten Verbandes gelten kann. Kolbe forderte darin nicht nur allgemeine Reisefreiheit, "geheime und konkrete Wahlen“, die "Einarbeitung sämtlicher bürgerlicher Rechte in Justiz und Praxis“, sondern auch die Schaffung eines Gesetzes, "welches Rechtsklarheit über Veröffentlichungs- und Medien-Konditionen herstellt“.[8] Am selben Tag noch wurde der Brief dem Ministerium für Kultur, dem Aufbau-Verlag und dem Schriftstellerverband der DDR übermittelt.

Der Versuch, sich offensiv mit der Kulturpolitik auseinanderzusetzen, scheiterte auf doppelte Weise: Am 21. März 1984 in das Ministerium für Kultur beordert, wurde Kolbe unter Androhung sofortiger Ausbürgerung ultimativ aufgefordert, weitere Aktionen zu unterlassen, auf die Veröffentlichung des "Offenen Briefes“ zu verzichten und die noch im Umlauf befindlichen Abschriften zu übergeben. Darüber hinaus fand der Aufruf, eine gemeinsame Interessenvertretung zu gründen, bei der Mehrzahl der anwesenden Autoren nur verhaltene Zustimmung. Von der Schaffung eines unabhängigen Künstlerverbandes hatten sich Kolbe und Wagner einen authentischen Austausch von Informationen, Rechtssicherheit, vor allem aber eine breitere Öffentlichkeit versprochen, die von der Gründung einer auflagenstarken, überregionalen Zeitschrift begleitet werden sollte. Bis zu deren Gründung boten Kolbe und Wagner an, "Mikado“ zum Sprachrohr des zu schaffenden Verbands zu machen.

Von der „Zersammlung“ inspiriert, unterbreitete Hans Scheib die Idee zu einem größeren Ausstellungs- und Lesungsprojekt mit dem Arbeitstitel "Pfeiler und Brücken“, das zeitgleich in Ateliers in Karl-Marx-Stadt, Dresden, Leipzig und Berlin, aber auch in Rostock und Neubrandenburg stattfinden sollte. Von den Korrespondenzen zwischen literarischen Texten und Bildern erhoffte sich Scheib eine stärkere Vernetzung Gleichgesinnter und darüber hinaus Impulse für das künstlerische und politische Engagement. Es sollte aber weder zur Zeitschriftengründung noch zur Formierung eines Künstlerverbandes kommen. Beim dritten Nachfolgetreffen Ende April 1984 war von einem Künstlerbund bereits nicht mehr die Rede. Sascha Anderson schlug stattdessen im Auftrag der Staatssicherheit – das ahnte zu diesem Zeitpunkt niemand seiner Mitstreiter – vor, demnächst eine Busfahrt in das Erzgebirge zu unternehmen und Fußballspiele zu organisieren.[9]

Für Autoren, die in der DDR nicht veröffentlichen konnten, hatte sich so im Laufe der Jahre eine gut funktionierende literarische Infrastruktur entwickelt, die auch nach der Ausreise wichtiger Akteure stabil blieb. Bei Frank-Wolf Matthies in der Lottumstraße etablierte sich das Grundmodell der sogenannten " Wohnungslesungen“ und literarisch-politischen Diskussionen. Nach Matthies’ Ausreise im Januar 1981 entstanden durch Lesungen bei Gerd und Ulrike Poppe in der Rykestraße und bei Ekkehard Maaß in der Schönfließer Straße literarische Orte, die zu Schnittpunkten zwischen der Literatur-, Kunst- und Oppositionsszene wurden. Ab Mitte der 1980er Jahre kamen Wohnungslesungen bei Stephan Bickhardt und Ludwig Mehlhorn hinzu, die bis 1989 die Edition "Radix-Blätter“ herausgaben. Große Ausstrahlungskraft entwickelten aber auch Kunst- und Literaturabende im Sprachenkonvikt, der kirchlichen Hochschule in Berlin.

Randlagen

Ausstellungen in Wohnungen, Künstlerwerkstätten und Ateliers gab es nicht nur in Berlin, sondern in nahezu allen Großstädten der DDR. Nicht alle Galerien wurden aber auch zu Orten des literarischen und künstlerischen Austauschs. Zu den wichtigen Zentren der Literatur außerhalb Berlins zählten die Galerie Bahß in Magdeburg, die Galerie im Flur in Erfurt, die Galerie Eigen+Art in Leipzig und die Lesungen und Ausstellungen in der Dresdner Förstereistraße. Zu erwähnen ist auch die Galerie Schwamm in Weimar, die Ende der 1980er Jahre eng mit dem Autoren- und Herausgeberkreis der Zeitschrift "Reizwolf“ verbunden war.

Die Magdeburger Wohngalerie von Ingrid und Dietrich Bahß entwickelte sich in den Jahren 1981 bis 1983 zu einem Knotenpunkt der Kunst- und Literaturszenen Berlins, Leipzigs und Erfurts. Hier begegneten sich unter anderen Sascha Anderson, Adolf Endler, Franz Fühmann, Eberhard Häfner, Gabriele Kachold (Stötzer), Uwe Kolbe, Christa Moog, Heiner Müller, Bert Papenfuß, Lutz Rathenow oder Michael Rom. In der Galerie Bahß begann auch die Karriere Rainer Schedlinskis als Dichter und IM der Staatssicherheit, der sich bald darauf in Berlin einen Namen als Autor und Zeitschriftenherausgeber machen sollte.

Die Ausstellungen und Lesungen in der Förstereistraße 2 der Dresdner Neustadt sind als Ausnahmefall zu betrachten: Das sich nach außen hin als "inoffiziell“ darstellende Projekt war eine hundertprozentige Gründung der Staatssicherheit. Ausgestattet mit einer großen 4-Zimmer-Wohnung, begann Sören Naumann, Techniker und organisatorischer Leiter der Jazz-Formation "Dresdner Musikbrigade“ und im Mai 1980 als IM "Michael Müller“ verpflichtet, ab dem Sommer 1982 Ausstellungen und Lesungen zu organisieren. Diese Lesungen füllten eine Lücke im inoffiziellen "Kunstbetrieb“, da jüngere Autoren kaum noch Zugang zu etablierten Orten des alternativen künstlerischen Lebens wie der Obergrabenpresse von Eberhard Göschel, Jochen Lorenz und Bernhard Theilmann oder dem Leonhardi-Museum hatten. In der Förstereistraße fanden die Redaktionssitzungen der von Lothar Fiedler herausgegeben Zeitschrift "und“[10] ebenso statt wie die Präsentation der von Micha Brendel herausgegebenen Nachfolgeedition "usw" [11]. Nachgewiesen sind Lesungen von Sascha Anderson, Stefan Döring, Wolfgang Hilbig, Uwe Hübner, Lothar Fiedler, Gabriele Kachold (Stötzer), Lutz Rathenow, Michael Rom, Tom di Roes (Thomas Rösler), Manfred Wiemer und dem Autorenkreis der Zeitschrift "und“. Die impulsgebenden Einflüsse der Förstereistraße in der Szene ließen jedoch ab

Mitte der 1980er Jahre nach. Zu einem authentischen Ort für die Vermittlung von Literatur und für die Zusammenarbeit von Autoren und bildenden Künstlern entwickelte sich hingegen der Leitwolfverlag um die Dresdner Künstler Lutz Fleischer, Andreas Hegewald und Petra Kasten.

Der „Anschlag“ und die Galerie Eigen+Art in Leipzig

Von den nichtoffiziellen Editionen, die in den 1980er Jahren in Leipzig entstanden,[12] ist die von 1984 bis 1989 herausgegebene Zeitschrift "Anschlag“ die bedeutendste.[13] Von Angelika Klüssendorf und Wiebke Müller gegründet, kam es nach der Ausreise von Angelika Klüssendorf zu einer Erweiterung der Redaktion und, unter Mitwirkung von Heidemarie Härtl, Gert Neumann und Karim Saab, zu einer konzeptionellen Neuausrichtung der Zeitschrift. Die seit 1986 bestehende Galerie Eigen+Art bot den Herausgebern des "Anschlag“ Raum für diesen Neubeginn. In loser Folge fanden in der Galerie Zusammenkünfte der Redaktion statt, an denen sich, über den engeren Herausgeberkreis hinaus, auch interessierte Autoren, Maler, Grafiker und Fotografen beteiligen konnten. Aus Anlass der Ausstellung von Andreas Hanske kam es im April 1986 zur ersten Lesung mit Autoren des "Anschlag “-Kreises – unter ihnen Heidemarie Härtl und Bernd Igel, der Herstellerin des Heftes Wiebke Müller und der Fotografin Karin Wieckhorst. Gerd-Harry Lybke, Galerist der Eigen+Art, erläuterte anschließend die Herstellungs- und Herausgabemodalitäten der Zeitschriften und lud Interessierte zur Mitwirkung und zum Einreichen von Texten für den "Anschlag“ ein. Zu den Anwesenden zählte auch der Fotograf Dietrich Oltmanns, mit dem Heidemarie Härtl nach dem Auseinanderbrechen der "Anschlag“-Redaktion die Zeitschrift „Zweite Person“ gründete.

Im Laufe des Jahres 1986 war in der Galerie neben dem Leipziger "Anschlag“ die Berliner Zeitschrift "Schaden“ ausgelegt worden. Die von Micha Brendel in Dresden herausgegebene Zeitschrift "usw “ konnte ab dem Frühjahr 1987 eingesehen werden, und ab 1988 lagen die in Berlin herausgegebenen Zeitschriften "Liane“ und "Verwendung“ aus. Da sich die Galerie Eigen+Art schnell zu einem Schnittpunkt des Informationstransfers zwischen Ost und West entwickelte, erreichten die Zeitschriften bald überregionale Aufmerksamkeit.[14] Ab Mitte 1986 wurde von der Galerie und den „Anschlag“-Herausgebern überlegt, in Ost und West gleichermaßen bekannte Autoren wie Adolf Endler und Gert Neumann stärker zu den Ausstellungseröffnungen einzubeziehen. Es gab Absprachen zwischen der Eigen+Art und Adolf Endler, der mit Brigitte Schreier die Programmgestaltung des Jugendklubhauses "Arthur Hoffmann“ in der Leipziger Steinstraße bestimmte, zur wechselseitigen Übernahme von Ausstellungsformaten und Lesungen. Zusammenarbeit gab es auch bei der Herstellung von Plakaten und Einladungen. Einzelne Ausstellungen verwiesen auf die starke Verbindung zwischen Literatur und bildender Kunst: Die Rauminstallation "Prosit Neujahr“ des Berliner Autors und Grafikers Johannes Jansen im September 1989 in der Eigen+Art lieferte zugleich den Titel für die spätere Publikation von Jansen-Texten im Aufbau-Verlag.

Eine umfassende Dokumentation der Galeriearbeit mit Interviews der beteiligten Künstler wurde von Karim Saab unter dem Titel "Eigen+Art im Gespräch“ in einem "Anschlag“-Sonderheft 1988 zusammengestellt. Im Juni des darauffolgenden Jahrs gab der "Anschlag“ ein Sonderheft zur Fotografie heraus, das ebenfalls in der Galerie vorgestellt wurde. Im selben Jahr zog Karim Saab das Resümee: " Die Werkstattgalerie ist das Werk einer Generation, die sich nicht länger mit Ideal- und Wunschbildern herumplagt. Ihre Kunst liefert keine pathetischen Gegenentwürfe, sondern lediglich Proben der eigenen Art ...“[15]

Künstlerbücher

Eng verbunden mit den Aktivitäten von Künstlern als Organisatoren von unabhängigen Ausstellungen und der Herausgabe von Zeitschriften war die Herstellung von Künstlerbüchern, Mappenwerken und originalgrafischen Heften. Gab es bei den künstlerisch-literarischen Zeitschriften bis zum Ende der DDR etwa dreißig regelmäßig erscheinende Editionen, so ging die Zahl der Künstlerbücher in die Hunderte. Die wichtigsten Grafikeditionen für die Kunstgeschichte und zugleich für das künstlerische Selbstverständnis sind die Mappenwerke von Carlfriedrich Claus in der eikon Presse, die von einer Künstlergruppe um Eberhard Göschel herausgegebenen Grafikmappen der Obergrabenpresse in Dresden, die Künstlerbücher der Ursus-Presse und der Jahn-Bach-Günther-Edition in Berlin und ab Mitte der 1980er Jahre die Künstlerbücher des Dresdner Leitwolfverlages. Künstlerbücher wurden aber auch von der Galerie Eigen+Art in Leipzig herausgegeben. Bei Grafikmappen und Künstlerbücher entfiel das komplizierte Zensur- und Druckgenehmigungsverfahren, das bei der Veröffentlichung literarischer Publikationen vorgeschrieben war. Kleine Auflagen bis 100 Exemplare konnten die behördlichen Barrieren in der Regel ohne größere Einschränkungen passieren, oder wurden umgangen bzw. einfach ignoriert.

Durch die enge Zusammenarbeit mit Grafikern und Malern erhielten Autoren nicht nur die Möglichkeit, Texte zu veröffentlichen, die im offiziellen Literaturbetrieb der DDR keine Chance hatten, die Zusammenarbeit führte auch zu literarischen und künstlerischen Innovationen. Die Verschränkung von Text und Bild in den schriftgrafischen Strukturen, das Prozessuale, Unabgeschlossene und Grenzüberschreitende des Arbeitsprozesses, die Montage- und Collagetechniken und nicht zuletzt die Wiederentdeckung des künstlerischen Fragments schufen neue ästhetische Leitbilder und führten zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Traditionen der Klassischen Moderne und Avantgarde, mit Expressionismus, Surrealismus und Dadaismus. Ein Bindglied zwischen den Künstlerbüchern und Künstlerzeitschriften stellten die Leporellohefte der von Künstlern um Ralf Kerbach, Helge Leiberg, Cornelia Schleime und Sascha Anderson Ende der 1970er bis Anfang der 1980er Jahre in Dresden herausgegebenen Reihe "Poe sie all bum“ dar, die sich im Titel ironisch auf die im Verlag Neues Leben erscheinende Lyrikserie bezog. Umschläge und Leporelloeinlagen wurden nicht gedruckt, sondern gezeichnet oder aquarelliert, die Texte wurden als Typoskripte eingeheftet.

In ihrem Unikatcharakter wurden im Laufe der 1980er Jahre die Grenzen der Künstlerbücher sichtbar. Trotz vielfältiger innovativer Ansätze und zahlreicher Erstveröffentlichungen von Autoren hatten Künstlerbücher nur einen geringen Anteil an der Durchsetzung neuer Literatur. Dazu war die Auflagenhöhe und die Verbreitung zu gering und die Herstellung zu kostspielig. Künstlerbücher waren nicht zuletzt auch Sammlerstücke, die – über den offiziellen oder nichtoffiziellen Kunstmarkt vertrieben – zur Lebenssicherung von Künstlern und Druckern beitrugen. Eine größere Öffentlichkeit in Ost und West und eine wesentlich größere Bedeutung zur Durchsetzung einer neuen und "anderen“ Literatur erreichten dagegen die Künstlerzeitschriften mit Auflagen bis zu 200 Exemplaren.

Wie die zahlreichen Orte der unabhängigen Ausstellungskultur erfüllten die zugleich vorgestellten literarischen und künstlerischen Zeitschriften, aber auch die Künstlerbücher mehrere Funktionen: Sie waren sowohl Medien der sozialen Kommunikation, von künstlerischen Gruppierungen und generationsspezifischen Überzeugungen als auch Podien zur schnellen Verbreitung neuer Werke und zur Diskussion ästhetischer Entwürfe der künstlerischen Selbstverständigung. Werke und Ideen konnten so in der künstlerischen und politischen Vor-Öffentlichkeit eines mehr oder minder herrschafts- und interessefreien Raums getestet, durchgesetzt oder verworfen werden.

Fußnoten

1. Geplant war 1981 ein "Gesetz zum Schutz der Berufsbezeichnung Schriftsteller", das allerdings nicht in die Volkskammer eingebracht wurde.

2. Dazu Klaus Michael: Alternativkultur und Staatssicherheit 1976-1989. Expertise für die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestags. In: Materialien der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland". Hrsg. vom Deutschen Bundestag. Frankfurt am Main/ Baden-Baden 1995, Band III/3.
3. Elke Erb: Wie ich zu den Malern kam. In: Kunst der DDR. Künstler, Galerien. Museen, Kulturpolitik, Adressen. Hrsg. von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann. Köln 1990, S. 200.
4. Uwe Kolbe, Lothar Trolle und Bernd Wagner (Hrsg.): Mikado oder Der Kaiser ist nackt. Darmstadt 1988, S.9.
5. Herausgegeben von Peter Böthig, Egmont Hesse, Johannes Jansen, Leonhard Lorek und Christoph Tannert.
6. In der Lychener Straße 6 hatten auch Michael Diller und Anatol Erdmann ihre Ateliers.
7. Bernd Wagner betonte, "es müsse eine Organisationsform geben, die der Verständigung der Autoren dient, die nicht im Schriftstellerverband sind." BStU, ZA, AOPK 17381/91. Bd. 2, Bl-153.
8. Uwe Kolbe: Brief an den Minister für Kultur Hans Joachim Hoffmann vom 2.3.1984.
9. Vgl. Jan Faktor: 16 Punkte zur Prenzlauer-Berg-Szene. In: Peter Böthig und Klaus Michael (Hrsg.): MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg. Leipzig 1993.
10. Klaus Michael: Fortgänge werden beschleunigt. Lothar Fiedler und die Dresdner Künstlerzeitschrift "und" 1982–1984. In: Frank Eckhardt und Paul Kaiser (Hrsg.): Ohne Uns. Kunst und alternative Kultur in Dresden vor und nach ’89 (Katalog). Dresden 2009.
11. Klaus Michael: Entwurf eines Idealorgans. Micha Brendel: Sprache und symbolische Ordnungen. In: Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik (Katalog). Hrsg. von der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Nürnberg 2006.
12. In Leipzig wurden die Zeitschriften "Anschlag", "Glasnot", "Messitsch", "Zweite Person" und die Einzeledition "Vorläufige Verfassung" herausgegeben. Vgl. Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert: Die Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1971–1990. Leipzig 2002.
13. Jacques Poumet: Die Leipziger Untergrundzeitschriften aus der Sicht des Staatssicherheitsdienstes. In: Deutschland Archiv 1/1996.
14. Von der Galerie Eigen+Art wurde die erste Bibliografie von Künstlerzeitschriften und Künstlerbücher veranlasst und öffentlich vorgestellt. Vgl. Egmont Hesse und Christoph Tannert: Zellinnendruck. Leipzig 1990.
15. Karim Saab: Ungebunden aber stetig. Die Werkstattgalerie Eigen+Art, Leipzig. In: Liane 6/1989. Nachdruck in: Die Revolution im geschlossenen Raum. Vgl. Anm. 12.

Berlin

20.1.2012

Die Galerie Arkade

Von Uta Grundmann
6.9.2012
Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Zu den wichtigsten öffentlichen Orten nichtideologischer Kunstproduktion in der DDR zählte die Galerie Arkade. Sie lag bis zu ihrer Schließung im Jahre 1981 am Strausberger Platz, einem sehr exponierten Platz an der Karl-Marx-Allee in Ostberlin.

Im März 1973 übernahm der Kunsthistoriker Klaus Werner die Geschäftsführung der Genossenschaft bildender Künstler, die dort ein Kunstgewerbegeschäft betrieb. Am 12. November desselben Jahres eröffnete er mit Unterstützung des Vorstandes der Genossenschaft eine Galerie für Gegenwartskunst, mit deren Programm er vor allem jüngeren, noch unbekannten und umstrittenen älteren Künstlerinnen und Künstlern Anerkennung verschaffen wollte. Im Juli 1975 wurde die Galerie vom im Jahr zuvor gegründeten Staatlichen Kunsthandel der DDR übernommen.

Klaus Werner war bereits mehrfach reglementiert und aus Anstellungen entlassen worden, weil er sich dem Diktat einer politisch-ideologisch begründeten Kunstpolitik nicht unterworfen hatte und stattdessen unerwünschte Außenseiter protegierte. Er hatte Kunstgeschichte an der Berliner Humboldt-Universität studiert und war von 1963 bis 1964 Referent im Ministerium für Kultur der DDR. Nach seiner Entlassung profilierte er sich als freiberuflicher Kunstwissenschaftler. 1968 folgten eine Assistenz beim Rat für Kulturwissenschaften im Ministerium für Kultur unter Klaus Gysi, ein "Bewährungsaufenthalt“ als Referent für bildende Kunst beim Rat des Bezirkes in Neubrandenburg, die Leitung der Druckwerkstätten der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und schließlich 1973 die Beschäftigung bei der Künstlergenossenschaft.

In den acht Jahren des Bestehens der Galerie Arkade entstanden 67 Ausstellungen. Klaus Werner konzipierte die Einzelpräsentationen mit den Künstlern selbst, verstand seine Arbeit jedoch in der Tradition der großen Galeristen des frühen 20. Jahrhunderts, die nicht nur die Künstler als Freunde und Mäzene unterstützten, sondern immer auch die Öffentlichkeit, das heißt den Sammler und Kunstliebhaber, im Blick hatten. Künstlern der älteren Generation wie Hermann Glöckner und Willy Wolff bot die Galerie ein Podium ebenso wie den damals Mitvierzigern Horst Bartnig, Carlfriedrich Claus, Harald Metzkes, Robert Rehfeldt, Gil Schlesinger und Max Uhlig. Das Programm wurde ergänzt durch neuere Positionen von Michael Morgner, Thomas Ranft, Dagmar Ranft-Schinke und Gregor-Torsten Kozik (Schade) – sie gründeten 1977 die unabhängige Produzentengalerie „Clara Mosch“ in Karl-Marx-Stadt – oder Manfred Butzmann, Lutz Dammbeck, Eberhard Göschel, Hans-Hendrik Grimmling und Erhard Monden.

Der Galerist legte gleichfalls großen Wert auf die kunstwissenschaftliche Dokumentation seiner Arbeit und vermittelte damit zeitgenössische Kunst auf eine Weise, die damals eher unüblich war: Er veröffentlichte Werkverzeichnisse, Editionen, Mappenwerke und Kataloge zu thematischen Ausstellungen mit dem Ziel, ein kleines Kompendium zur Kunst der DDR im Kontext neuester, auch internationaler Entwicklungen herauszugeben.

Neben den Ausstellungen wurden von der Galerie Vorträge zu internationalen Kunstentwicklungen, Pleinairs, Auktionen sowie Studien- und Städtereisen organisiert. Diese Veranstaltungen, vor allem die Pleinairs, führten zu Werners fristloser Entlassung und zur Schließung der Galerie. Die Direktion des Staatlichen Kunsthandels warf ihm vor, Videokameras und Fotoapparate für die Aktionen illegal

beschafft zu haben. Die Anschuldigungen dienten jedoch eher als Vorwand, dem engagierten Galeristen das Wirkungsfeld zu entziehen.

Nach der Schließung der Galerie Arkade und seiner fristlosen Entlassung Ende 1981 lebte Klaus Werner als freier Kunsthistoriker in Leipzig. 1991 gründete er dort die Galerie für zeitgenössische Kunst, deren Direktor er 1998 bis 2000 war. Im Jahre 2000 wurde er zum Professor und Rektor der Hochschule für Grafik und Buchkunst berufen. Klaus Werner starb im Januar 2010 in Leipzig.

Literatur:
Klaus Werner: Für die Kunst. Hrsg. von der Stiftung NEUE KULTUR Potsdam/Berlin. Köln 2009.

Die EP Galerie Jürgen Schweinebraden

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Eine der bedeutendsten Privatgalerien der DDR in den 1970er Jahren war die EP Galerie von Jürgen Schweinebraden in Berlin, die auch international Furore machte.

Die Bedeutung der EP Galerie von Jürgen Schweinebraden, auch als "einzig private Galerie“ der DDR bezeichnet, kann im Kontext des unabhängigen Ausstellungsgeschehenes in der DDR in den 1970er Jahren nicht hoch genug eingeschätzt werden. Denn Schweinebraden stellte nicht nur Künstler aus, die in der DDR kaum Gelegenheiten hatten, ihre Arbeiten öffentlich zu zeigen, sondern er verfolgte beharrlich sein Konzept, zeitgenössische internationale Kunst bekannt zu machen.

Der studierte Psychologe war 1970 aus Dresden nach Berlin in den Prenzlauer Berg gezogen. Seine Wohnung von DDR-üblichen vierzig Quadratmetern erweiterte er durch "Besetzungen“ zweier weiterer Wohnungen im gleichen (Hinter-)Haus, aus denen durch Wanddurchbrüche die Galerie entstand. Noch in den Privaträumen fand 1973 die erste Ausstellung früher Arbeiten von Ralf Winkler – später A.R. Penck – statt, mit dem Schweinebraden seit 1956 befreundet
war.

Der professionelle Betrieb der Galerie etablierte sich 1974 mit einer Exposition zum ersten Todestag von Pablo Picasso, die dessen Einfluss auf Künstler in der DDR zum Thema hatte – von Picasso waren zu diesem Zeitpunkt weder Kataloge zu bekommen, noch Werke im Original zu sehen. Es folgten Ausstellungen Dresdner und Leipziger Künstler, unter anderem von Günther Hornig, der an der Hochschule für Bildende Künste lehrte, Peter Graf, Peter Herrmann, Peter Makolies und Eberhard Göschel, der mit A.R. Penck und Peter Herrmann 1977 die Obergrabenpresse gründete, sowie Gil Schlesinger, der aus dem Umfeld des "Tangente“-Projektes kam. Später arbeiteten auch die Berliner Horst Bartnig, Erhard Monden und Robert Rehfeldt – alle drei 1983 Mitinitiatoren der Selbsthilfe- und Produzentengalerie "rg“ in der Sredzkistraße 64 – sowie die Karl-Marx-Städter Künstler um die "Clara Mosch“ mit der EP Galerie zusammen. Die zunehmenden Kontakte zu Künstlern, Kritikern und zum DAAD im Westteil der Stadt öffneten nicht nur Türen zu unverzichtbaren Informationen über die zeitgenössischen Entwicklungen westeuropäischer Kunst, sondern auch zu dieser selbst: Schweinebraden zeigte u.a. Fluxus-Arbeiten von Robert Filliou (1974) und Tomas Schmit (1978), Fotografien von Bernd und Hilla Becher (1978), Aquarelle von Richard Gordon Stout, Werke von Raffael Rheinsberg und Stephen Williats (1980) sowie Fotos und Filme u.a. von Charles Simonds (1978) und Arbeiten von Ulrich Erben (1979). Probleme mit den Zollbehörden beim deutsch-deutschen Kunsttransfer wurden umgangen, indem die Künstler vor Ort arbeiteten oder ihre Werke – meist Fotografien und Zeichnungen – auf mitunter abenteuerliche Weise, auch hinter Kofferraumklappen in Diplomatenwagen, transportierten.

Dem Galeristen ging es jedoch nicht nur darum, die "Westkunst“ nach Ostberlin zu bringen: In seiner Galerie waren Ausstellungen jener osteuropäischen Gegenwartskunst zu sehen, die in der DDR weitgehend ignoriert wurde – wie die visuelle Poesie des tschechischen Surrealisten Ladislav Novak und Arbeiten des polnischen Konzeptkünstlers Roman Opalka. Belegt sind siebzig Ausstellungen und etwa vierzig Veranstaltungen – Lesungen, Konzerte, Theaterabende und, auch das ein Novum in der DDR, Performances. Besonderes Aufsehen erregten die des Prager Künstlers Petr Stembera 1976, die Aktionen von Marcel Odenbach und Michelangelo Pistoletto 1978 und zwei Jahre später die erste

gemeinsame deutsch-deutsche Videoperformance "Achtung Aufnahme“ des Westberliners Wolf Kahlen unter Beteiligung von A.R. Penck, Strawalde (Jürgen Böttcher), Thomas Ranft, Erhard Monden und anderen. Darüber hinaus entstanden zwölf thematische Verkaufseditionen mit Arbeiten der ausstellenden Künstler, darunter zwei Mappen aus dem Jahr 1976, in denen Schweinebraden jeweils 16 Maler, Grafiker oder Fotografen aus Ost- und Westdeutschland zusammenführte, und die Dokumentation der deutsch-deutschen Aktion mit Fotografien, einem Audiomitschnitt und Übermalungen von Penck, Strawalde, Ranft und Monden.



Jürgen Schweinebraden spricht über seine Beweggründe, eine inoffiziellen Galerie in der DDR aufzubauen und darüber, mit welchen Hindernissen von staatlicher Seite er zu kämpfen hatte. (http://www.bpb.de/mediathek/154809/jetzt-ist-man-verbluefft-wie-gefaehrlich-denen-das-erschien-)

Dass sich die Staatssicherheit für die offen praktizierten Aktivitäten von Jürgen Schweinebraden interessierte, verwundert also nicht. Die Behörde setzte alles daran, Schweinebradens Tätigkeit zu kriminalisieren und seine "Kreise zu zersetzen“. Zu den zahlreichen Operativ- und Maßnahmeplänen zählten dabei so monströse Anordnungen wie das Beschmutzen des Hausflurs in der Dunckerstraße mit "Gummischutz, Dreck, Kot usw.“, um den Galeristen in seinem Umfeld "moralisch“ zu diffamieren,

der Einsatz von etwa siebzig inoffiziellen Mitarbeitern, eine Post- und Telefonüberwachung sowie die Observation der Wohnung durch Videokameras und Abhörwanzen. Die Zermürbungstaktik führte zum Erfolg: Die Suspendierung als Leiter der Ehe-, Familien- und Sexualberatungsstelle in Berlin-Treptow bedeutete für Schweinebraden den Entzug seiner Existenzgrundlage. Er stellte 1978 den Antrag auf die Entlassung aus der Staatsbürgerschaft der DDR. 1979 wurde der Galerist mit mehreren Ordnungsstrafen belegt, unter anderem deshalb, weil er eine zweite Ausstellung mit A.R. Penck realisiert hatte, die erstmals für die Galerie auch mit einem Plakat beworben wurde. 1980 folgte eine Verurteilung durch das Stadtbezirksgericht Berlin-Lichtenberg zu einer Geldstrafe wegen "Herstellung illegaler Druckerzeugnisse“. Im November desselben Jahres wurde schließlich die Ausreise der Familie in die Bundesrepublik Deutschland genehmigt.

Danach war Jürgen Schweinebraden bei der Nationalgalerie in Berlin und der documenta 8 in Kassel tätig, arbeitete mit Harald Szeemann bei der Eröffnungsausstellung "Zeitlos“ des Hamburger Bahnhofs zusammen und war von 1989 bis 1992 Direktor des Hamburger Kunstvereins. Heute lebt er als freiberuflicher Ausstellungsmacher, Publizist und Verleger in Niedenstein (Hessen).

Literatur
Schweinebraden Frh. v. Wichmann-Eichhorn, Jürgen (Hrsg.): Blick zurück im Zorn? Die Gegenwart der Vergangenheit. Band 1. Niedenstein 1998.
ders. (Hrsg.): Nebel am Horizont. Die Gegenwart der Vergangenheit. Band 2. Niedenstein 1998.

www.ep-verlag-schweinebraden.de

Hans Scheib und seine Ateliergalerien im Prenzlauer Berg

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

1976 zog der Bildhauer Hans Scheib von Dresden nach Berlin und baute in der Raumerstraße 23 in Berlin-Prenzlauer Berg ein Ladenatelier aus, in dem er fortan Ausstellungen organisierte.

Die Ateliergalerien im Berliner Prenzlauer Berg sind ein Phänomen der späten 1970er und der 1980er Jahre. Sie verkörperten die Vorstellung vieler Künstler, dem erstarrenden Kunstbetrieb in der DDR eine heitere Verbindung von Kunst, gemeinsamem Leben und kritischem Engagement entgegenzusetzen.

Nach seinem Studium an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste zog der Bildhauer Hans Scheib 1976 nach Berlin und baute 1977 zusammen mit Anatol Erdmann in der Raumerstraße 23 ein Ladenatelier aus. Bereits zu dieser Zeit organisierte Scheib sporadisch kleinere Expositionen, mehrtägige Verkaufsausstellungen und Feste für seinen Freundeskreis, zu dem neben Ursula Scheib und Anatol Erdmann auch Reinhard Stangl, Karla Woisnitza, Volker Henze, Harald Toppel, Cornelia Schleime und die Schriftsteller Uwe Kolbe, Katja Lange-Müller, Lothar Trolle und Bernd Wagner gehörten.

Die erste größere Gemeinschaftsausstellung fand 1980 statt. Ende Oktober 1981 folgte eine Ausstellung anlässlich des 100. Geburtstages Pablo Picassos, dessen Einfluss auf viele unangepasste Künstler in der DDR ungebrochen war, wie bereits die Eröffnungsausstellung in der EP Galerie von Jürgen Schweinebraden 1974 gezeigt hatte. Unter den 17 beteiligten Malern, Grafikern und Bildhauern befanden sich unter anderen die Dresdner Maler Eberhard Göschel und Peter Herrmann, die 1977 mit A.R. Penck die Obergrabenpresse gegründet hatten, und Michael Freudenberg, der neben Göschel und Herrmann seit Ende der 1970er Jahre die Programmgestaltung des Leonhardi-Museums in Dresden mitbestimmte.

Nach der Ausreise des Malers und Freundes aus Studienzeiten Reinhard Stangl übernahm die Bühnenbildnerin Ursula Scheib 1980 dessen Atelier im vierten Stock des Seitenflügels in der Sredzkistraße 64. Die alte Fabriketage bot den großzügig geschnittenen Raum für eine Reihe von Einzelausstellungen befreundeter Künstler, wurde von Scheib aber auch für Feste, Auktionen und Lesungen zur Verfügung gestellt. Nachdem Ursula und Hans Scheib 1985 nach Westberlin übergesiedelt waren, führte Volker Henze die Ausstellungsaktivitäten fort – in unmittelbarer Nachbarschaft zur 1983 von den Künstlern Horst Bartnig, Erhard und Marion Monden, Robert Rehfeldt, Wolfram A. Scheffler und den Kunstwissenschaftlern Eugen Blume und Klaus Werner eingerichteten Selbsthilfe- und Produzentengalerie „rg“.

Die Selbsthilfe- und Produzentengalerie „rg" Sredzkistraße 64

Von Uta Grundmann
6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Die Sredzkistraße 64, eine der wichtigsten Adressen für private Ausstellungen der Künstlerszene im Berliner Prenzlauer Berg, war auch der Standort der Selbsthilfe- und Produzentengalerie „rg" – wie „Raumgemeinschaft" oder „rot-grün".

Die Sredzkistraße 64 wurde gleich mehrfach zu einer wichtigen Adresse für private Ausstellungen der Künstlerszene im Prenzlauer Berg. Neben Hans Scheibs Ateliergalerie im ehemaligen Atelier von Reinhard Stangl entstand 1983 die Selbsthilfe- und Produzentengalerie "rg" wie "Raumgemeinschaft" oder "rot-grün" im einstigen Atelier von Stefan Kayser. Dieser hatte dort über Jahre seine bizarre Installation "Environment k" aus westlichen Werbeverpackungen und östlichem Alltagsmüll zusammengeleimt und -genagelt – wohlgemerkt unabhängig von Joseph Beuys' Installation "Wirtschaftswerte" aus DDR-Warenverpackungen von 1980. Kayser reiste 1981 aus und übergab den Raum an Erhard und Mario Monden.

Auch Erhard Monden setzte sich früh mit Beuys und dessen "erweiterten Kunstbegriff" auseinander. Nach seinem Studium bei Günther Hornig an der Hochschule für Bildende Künste Dresden realisierte er seit 1977 „Zeit-Raum-Bild-Realisationen". Diese Aktionen hielt er fotografisch fest, übermalte die Fotos in der für ihn typischen Schablonenspritztechnik und dokumentierte sie als Prozessverweisstücke. 1981 lud Klaus Werner Monden zu einer Ausstellung in die Galerie Arkade ein. Die in diesem Zusammenhang durchgeführte Lauf-Stand-Performance zwischen der Galerie am Strausberger Platz und dem Atelier im Prenzlauer Berg gab Anlass zu heftigen Diskussionen in der Zeitschrift „Bildende Kunst" und auf dem IX. Kongress des Verbandes Bildender Künstler über die Legitimität solch erweiterter Formen der Kunstausübung in der DDR. Ende desselben Jahres schloss der Staatliche Kunsthandel die Galerie Arkade und entließ deren Leiter Klaus Werner, der zu den ersten Kunstwissenschaftlern und Galeristen gehörte, die das Werk von Beuys in öffentlichen Vorträgen bekannt gemacht hatten. Werner regte daraufhin die Einrichtung einer neuen unabhängigen Ausstellungsplattform an: Gemeinsam mit ihm, Eugen Blume, der gerade die erste universitäre Abschlussarbeit in der DDR über Joseph Beuys vorgelegt und als Praktikant in der Galerie Arkade gearbeitet hatte, und den Künstlern Horst Bartnig, Robert Rehfeldt und Wolfram Adalbert Scheffler gründeten die Gebrüder Monden die "Raumgemeinschaft" Sredzkistraße 64. Später wurde "rg", wie sie ihre Selbsthilfegalerie bezeichneten, auch als "rot-grün" verstanden.

Hier fanden neben Ausstellungen der Gründer und Mondens "Schule für erweiterte bildnerische Arbeit", in der dieser Beuys' Theorien der sozialen Plastik mit interessierten Laien in die Praxis übersetzte, vor allem Vorträge und Performances statt. Lutz Dammbeck, einer der wichtigsten Protagonisten des „1. Leipziger Herbstsalon", nutzte die Räume 1983 für die ersten Proben und Videoaufzeichnungen mit Fine Kwiatkowski zum "Herakles"-Projekt.

Im April 1984 initiierten Monden und Blume eine einwöchige Diskussionsreihe über den "erweiterten Kunstbegriff". Beuys sollte am letzten Tag selbst anwesend sein, ihm wurde jedoch die Einreise in den Ostteil der Stadt verweigert. Man fürchtete wohl den Einfluss eines Künstlers, der die von den Ideologen der DDR-Kunsttheorie geforderte Politisierung der Kunst ernst nahm. Die 1988 von Klaus

Werner zusammengestellte Themenausstellung "Out of Order“ mit frühen Arbeiten von Horst Bartnig, Hans Brosch, Achim Freyer, Ingo Kirchner, Robert Rehfeldt, Egmont Schaefer, Dieter Tucholke und A.R. Penck sorgte auf dem X. Verbandskongress für Aufsehen. Die Konflikte über den Umgang der DDR-Kunstpolitik mit den sogenannten "Grenzüberschreitungen“ traten nun offen zu Tage. Dass die Bemühungen, diese zu ignorieren und die Verbreitung der Ideen des Künstlers Joseph Beuys durch Verbote zu begrenzen, keine Wirkung zeitigten, bewies der Werkstatt-Zyklus "Nach Beuys“. Er fand 1988 zeitgleich zur ersten großen Ausstellung des beuysschen Frühwerks an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in der Galerie Eigen+Art in Leipzig statt.

Literatur:
Klaus Werner: Für die Kunst. Hrsg. von der Stiftung NEUE KULTUR Potsdam/Berlin. Köln 2009.

Das Atelier von Michael Diller in der Pappelallee

Von Matthias Flügge

6.9.2012

Geb. 1952 in Demmin, Kunsthistoriker, freier Autor und Ausstellungsmacher, ist seit 2012 Rektor der Hochschule für Bildende Künste (HFBK) in Dresden.

Am Anfang der 1980er Jahre konnte der Grafiker Michael Diller im obersten Stockwerk des Hauses Pappelallee 85 eine Wohnung beziehen. Das Zentrum der Räume war ein nach Norden und teils zum Himmel vollkommen verglastes, ehemaliges Fotografenatelier.

Am Anfang der 1980er Jahre konnte der Grafiker Michael Diller im obersten Stockwerk des Hauses Pappelallee 85 eine Wohnung beziehen. Das Zentrum der Räume war ein nach Norden und teils zum Himmel vollkommen verglastes, ehemaliges Fotografenatelier, ebenso romantisch wie zugig und kalt im Winter. Es ging die Legende, der Maler Schmidt-Rottluff habe es nach dem Krieg für eine Zeit bewohnt. Diller, der Kunsterziehung studiert hatte, dem Lehrerberuf aber frühzeitig entwichen war, richtete hier Atelier und Druckwerkstatt ein und stattete das Domizil mit allerlei merkwürdigen Accessoirs und Mobiliar sowie einem Billardtisch aus. Direkte Nachbarn gab es nicht, es war eine Insel in den Dächern der Stadt. Michael Diller war als Künstler zuvor vor allem mit skurril hintergründigen Radierungen aufgefallen. Nun begann er ein malerisches Werk, das von Freunden wie Wolfram Adalbert Scheffler oder Walter Libuda ermutigt wurde, und zu großen Hoffnungen Anlass gab.

Michael Diller war ein ruhiger, bedachtsamer Mensch, der Distanz zu den Euphorien der 1980er zu halten wusste, eher ein Beobachter als ein Akteur. Vielleicht konnte er gerade deshalb zu einer Integrationsfigur werden. Einige Jahre lang wurde sein Atelier zum Treffpunkt der Szene des Prenzlauer Bergs und weit darüber hinaus. Neben endlosen Gelagen, die der Gastgeber zuweilen verließ, wenn er kaum noch jemanden kannte, fanden hier in unregelmäßiger Folge Treffen statt, die dem künstlerischen Austausch dienten. Künstler aus anderen Orten der DDR oder aus dem Westen sprachen über ihre Arbeit, Fotografen zeigten ihre Bilder und Theoretiker hielten Vorträge: Christos Joachimides stellte das Konzept seiner Ausstellung „"Zeitgeist“ vor, Klaus Werner berichtete über die "documenta“, Hans-Joachim Schulze sprach über die Konzepte der Künstlergruppe "37, 2“, Autorenfilmer zeigten ihre meist im Super-8-Format gedrehten Experimentalfilme. Es war keine homogene Szene, die sich hier versammelte – Dillers Atelier war offen für jeden, der kommen wollte.

Zuweilen riefen die Zusammenkünfte freilich die Volkspolizei auf den Plan, die dann Namenslisten der Besucher anlegte, sofern diese sich nicht rechtzeitig über die Hintertreppe absetzen konnten. Nach dem Fall der Mauer wurde es ruhiger in der Pappelallee. Diller begann viel intensiver zu malen als zuvor. Auf einem der letzten größeren Treffen dort wurden die Gäste im Dezember 1989 vor Dillers kleinem Fernsehgerät Zeugen der Hinrichtung des rumänischen Diktators Nicolae Ceauçescu. Michael Diller verunglückte im Februar 1993 tödlich.

Die Keramikwerkstatt Wilfriede Maaß

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Zum Zentrum des unabhängigen Künstlermilieus wurde in den 1980er Jahren die Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß in der Schönfließer Straße im Ostberliner Stadtteil Prenzlauer Berg.

Das Ende der EP Galerie Schweinebraden 1980 und die Schließung der Galerie Arkade 1981 durch den Staatlichen Kunsthandel markierten einen Bruch in der unabhängigen Ausstellungskultur Ostberlins. In den 1980er Jahren etablierten sich vor allem im Prenzlauer Berg eine Reihe von Ateliergalerien – wie die Hans Scheibs, die Produzentengalerie "rg“ oder die Galerie Viola Blum im Atelier von Uta Hünniger. Die Kunstszene wurde jetzt jedoch vornehmlich von Dichtern und Musikern bestimmt.

Zu einem wichtigen Zentrum dieses Milieus und seiner Akteure wurde die Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß in der Schönfließer Straße. In der geräumigen Wohnküche lud der als Musiker und freiberuflicher Übersetzer tätige Hausherr Ekkehard Maaß seit 1978 unregelmäßig zu Lesungen, Vorträgen und Liederabenden ein. Durch die Kontakte Sascha Andersons, der Maaß auf einer Veranstaltung in der Dresdner Galerie Mitte empfohlen worden war und der die Werkstatt zu seinem Berliner Hauptquartier machte, erweiterte sich der Kreis der beteiligten Dichter. Bald sprachen sich die Lesungen, von denen der Dichter Uwe Kolbe glaubt, sie seien "die wichtigsten der jüngeren DDR-Literatur“ gewesen, derart herum, dass sich an manchen Abenden mehr als hundert Besucher in den kleinen Räumen drängten. Neben gestandenen literarischen Autoritäten wie Adolf Endler, Franz Fühmann, Heiner Müller, Christa und Gerhard Wolf lasen hier mit Sascha Anderson, Stefan Döring, Jan Faktor, Eberhard Häfner, Johannes Jansen, Detlef Opitz, Bert Papenfuß-Gorek, Lutz Rathenow, Thomas Roesler oder Ulrich Zieger wichtige Vertreter der jüngeren und jüngsten Autorengeneration. Daneben fanden Redaktionssitzungen der Zeitschrift "Schaden“ statt, und Sascha Anderson gab Künstlerbücher heraus.

Mit Ralf Kerbach, Helge Leiberg, Christine Schlegel und Cornelia Schleime, die an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste studiert hatten und nach Berlin gekommen waren, um auf ihre Ausreisegenehmigung zu warten, entwickelte sich die Werkstatt von Wilfriede Maaß zu einem der frequentiertesten Treffpunkte der nichtstaatlichen Literatur- und Kunstszene im Ostteil der Stadt. Aus der gemeinsamen Arbeit mit den Dresdner Malern entstanden die ersten Künstlerkeramiken – Teeservices, Teller und Schüsseln, die auf zahlreichen, oft inoffiziellen Märkten sowie Atelier- und Künstlerfesten verkauft wurden und damit den Lebensunterhalt der Künstler sicherten. Privatsammler und Vertreter westlicher Museen kamen, um die bei den Empfängen und Ausstellungen in der Ständigen Vertretung angebahnten Ost-West-Kunstgeschäfte abzuwickeln. Nachdem die meisten seiner Malerfreunde bereits übergesiedelt waren, reiste auch Sascha Anderson 1986 nach Westberlin aus. Bis zu Biermanns Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises im Oktober 1991 ahnte freilich niemand, dass er als IMB "David Menzer“ der Staatssicherheit lückenlos über die Aktivitäten in der Werkstatt berichtet hatte.

Arbeitete Wilfriede Maaß in der Keramikwerkstatt Anfang der 1980er Jahre vor allem mit Künstlerinnen und Künstlern, die in dem halbwegs geschützten Raum in der Schönfließer Straße eine Zwischenstation auf dem Weg in den Westen sahen, bevorzugte sie wenige Jahre später vorrangig jene, die bleiben

wollten: die aus Dresden nach Berlin gekommene Grafikerin Karla Woisnitza, die Dresdner Malerin Angela Hampel sowie die Berliner Absolventen der Kunsthochschule Weißensee Sabine Herrmann und Klaus Killisch. 1989 gründete Wilfriede Maaß mit Sabine Herrmann, Klaus Killisch und Petra Schramm eine Produzentengalerie, die bis zu ihrem Weggang aus Berlin 1998 Bestand hatte.

Literatur:

Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989. Hrsg. von Uwe Warnke und Ingeborg Quaas. Berlin 2009.

Die Galerie de LOCH

Von Dr. Klaus Michael

6.9.2012

Geb. 1959, promovierter Germanist, ist seit 1997 Präsidialsekretär der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden.

Die Wohnungsgalerie „de LOCH“ im Hinterhaus der Schönhauser Allee 50 im Ostberliner Stadtteil Prenzlauer Berg gehörte zu den Spätgründungen der 1980er Jahre.

Die Wohnungsgalerie "de LOCH“ im Hinterhaus der Schönhauser Allee 50 im Ostberliner Stadtteil Prenzlauer Berg gehörte mit der Galerie Wohnmaschine, der Galerie manufraktur von Martin Schröter und der Galerie der Umweltbibliothek in der Berliner Zionskirchstraße zu den Spätgründungen der 1980er Jahre. Sie entwickelte sich zu einer wichtigen Schnittstelle zwischen den Populär- und Offkulturen Ost- und Westberlins. Darüber hinaus schrieb die Galerie Kulturgeschichte, weil sie zu den wenigen Einrichtungen der Kunstszene gehörte, die Ende der 1980er Jahre der Staatsräson zum Opfer fielen.

Beeinflusst durch Vorbilder aus der amerikanischen Popkultur und der Sponti- und Beatnikbewegung wollte der Galeriegründer Jörg Deloch, Jahrgang 1965, in die eigene Generation hinein Akzente setzen, wie sich der Grafiker, Autor und Herausgeber Thomas Günther erinnert.

Von September 1986 bis Juni 1988 fanden insgesamt 15 Ausstellungen statt. Am Anfang stand eine Exposition von Holger Stark (Dresden) und Catrin Große, deren Arbeiten zum Teil durch eine Malaktion auf dem Hof der Schönhauser Allee 50 entstanden waren. Es folgten Fotografien von Rainer Jestram, der später mit elektronischer Musik bekannt werden sollte. Die anschließende Ausstellung im Dezember 1986 von Mita Schamal und Frank Lanzendörfer wurde begleitet von einer Malperformance beider Künstler und von Filmen von Lanzendörfer, der sich selbst Flanzendörfer nannte. Sie ist von Bedeutung, weil sich Lanzendörfers künstlerischen Spuren nach seinem Freitod 1988 verlieren, und es sich hier um seinen ersten und einzigen eigenständigen Auftritt handelte. Auch von den zahlreichen Filmen ist bis auf einen von einem Diplomaten in der Galerie gefertigten Videomitschnitt nichts überliefert. Im März 1987 stellte Jörg Deloch Malerei und Grafik von Carsten Nicolai aus, der zu dieser Zeit noch in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) lebte und heute nicht nur zu den erfolgreichen Künstlern der Galerie Eigen+Art zählt, sondern auch zu den bekanntesten Vertretern der zeitgenössischen elektronischen Musik.

Größere Aufmerksamkeit in den westlichen Medien wurde der im Juni 1987 mit Lesungen von Maria Anastasia Druckenthaner und Max Goldt aus Westberlin eröffneten Comic-Cartoon-Rauminstallation des AG Mauerstein-Künstlers Igor Tatschke zuteil. Nachdem auf behördlichen Einspruch und nach einer Strafverfügung von 300 Mark die Installationen abgebaut werden mussten, fand die Ausstellung eine Fortsetzung in der Galerie der Umweltbibliothek der Zionskirche. Igor Tatschke, der durch großflächige Graffiti-Bemalungen von Bunkern im Berliner Umland aufgefallen war und auch mit Punk- und Elektronikmusikern zusammenarbeitete, reiste im Januar 1988 aus der DDR aus. Zunächst ignorierte Deloch die Zuweisung eines Arbeitsplatzes und die Strafandrohungen für den Fall, dass er seine Galerietätigkeit nicht einstellen würde und zeigte im Oktober 1987, allen behördlichen Ermahnungen zum Trotz, Malerei von Clemens Wallrot, nach 1989 einer der Mitbegründer des Kunsthauses Tacheles in Berlin-Mitte.

Mit dem Verbot der für Mai 1988 geplanten Ausstellung von Thomas Günther, der sich mit Claus Bach und Sabine Jahn als Herausgeber originalgrafischer Künstlerbücher einen Namen gemacht hatte,

begann sich das Ende der Galerie abzuzeichnen. Das Verbot verwundert, weil die Ausstellung von Schriftcollagen, im Gegensatz zu der Schockpräsentation von AG Mauerstein, nicht an die oppositionelle Brisanz der Vorgängerausstellungen anknüpfen konnte. Die Lesung zur Ausstellungseröffnung fand am 1. Mai vor leeren Wänden statt, die Hängung der Exponate wurde zu einem späteren Zeitpunkt nachgeholt. Offensichtlich ging es den Behörden darum, grundsätzlich zu verhindern, dass sich die Galerie zu einem Versammlungsort für kritische Künstler und als Zentrum für Undergroundaktivisten aus Ost und West entwickelte.

Am Ende der 15. Ausstellung mit Collagen von Johann Lorbeer stellte die Galerie de LOCH am 10. Juli 1988 ihre Tätigkeit ein.

Literatur:
Thomas Günther: Die Lesung an der Wand – und danach Party. Ein Porträt des Ausstellers Jörg Deloch. In: LIANE 6/1989.
Peter Böthig und Klaus Michael (Hrsg.): Frank Lanzendörfer – unmöglich es leben: texte zeichen bilder. Berlin 1992.

Galerie Wohnmaschine

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Den Namen für seine Galerie wählte Friedrich Loock sorgfältig aus: „Wohnmaschine“ bezog sich auf Le Corbusiers Architekturtheorie und stand für ein Ausstellungskonzept, das Wohnen, Leben und Arbeiten miteinander verbinden sollte.

Den Namen für seine Galerie wählte Friedrich Loock sorgfältig aus: "Wohnmaschine“ bezog sich auf Le Corbusiers Architekturtheorie und stand für ein Ausstellungskonzept, das Wohnen, Leben und Arbeiten miteinander verbinden sollte – ein Modell, das viele der nichtoffiziellen Ausstellungsprojekte in der DDR der 1970er und 1980er Jahre für sich in Anspruch nahmen. Loock, 1968 geboren und in Berlin-Mitte aufgewachsen, gehörte der jüngsten Generation meist autodidaktisch arbeitender Künstler an, die ihre individuelle Selbstverwirklichung von Anfang an jenseits des staatlichen Kulturbetriebs dachten.

Nach einer Lehre als Tischler in den Werkstätten der Staatsoper Unter den Linden arbeitete Loock als Bühnenbildner am Maxim-Gorki-Theater. Als ein Kollege nach einer Möglichkeit suchte, seine Fotocollagen – Überblendungen sozialistischer Symbole durch triste Ensembles des ostdeutschen Alltags – auszustellen, beschloss er, in seiner 40-Quadratmeter-Wohnung in der Tucholskystraße eine Galerie zu eröffnen und die Arbeiten zu zeigen. Es folgte eine Ausstellung mit den "Schimmelmaschinen “ von Robert Lippok, der bereits 1983 mit der Berliner Band "Ornament und Verbrechen“ bekannt geworden war und den Loock ebenfalls in der Ausbildung an der Staatsoper kennengelernt hatte.

Von November 1988 bis Ende 1989 fanden in den Räumen der Galerie neun Ausstellungen statt – unter anderem mit Malerei von Clemens Wallrot, dem späteren Mitbegründer des Kunsthauses Tacheles in der Oranienburger Straße in Berlin-Mitte. In den 1990er Jahren entwickelte sich die Wohnmaschine zu einem angesehenen Ausstellungsort internationaler Kunst. Heute firmiert sie unter dem Namen des Galeristen in einer um ein zehnfaches größeren Halle an der Invalidenstraße nahe des Hamburger Bahnhofs.

Literatur:
Die Wohnmaschine. Dokumentation 1988–1993. Hrsg. von der Galerie Wohnmaschine. Berlin 1993.

Die „Permanente Kunstkonferenz“ und die Galerie Weißer Elefant

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Die Magistrats-Galerie Weißer Elefant in Berlin-Mitte war eine staatlich finanzierte Ausstellungsplattform, die junge unabhängige Kunst zeigte. 1989 fand dort die "Permanente Kunstkonferenz“ statt.

Die vom Verband Bildender Künstler verordnete "Gewerketrennung“ in der Kunst war erstmals öffentlich in Frage gestellt worden, als Künstler aus Leipzig, Dresden und Karl-Marx-Stadt 1979 bei den Dresdner Musikfestspielen mit der Mediencollage "Interferenzen“ beim Publikum reüssierten.

Zehn Jahre später hatten die Verbandsfunktionäre begriffen, dass solche "Erweiterungen“ des Kunstbegriffs nicht mehr zu ignorieren waren. Gewissermaßen "als zugelassenen Akt der Nachholung “ (Michael Freitag) beauftragte die Berliner Verbandsleitung die Kunsthistoriker Eugen Blume und Christoph Tannert, anlässlich der Bezirkskunstausstellung im Frühsommer 1989 ein Programm zur Aktions- und Installationskunst zu organisieren. Damit die endgültige Abkehr vom erwartbaren Kunstschaffen im Ausstellungszentrum unter dem Fernsehturm unsichtbar blieb, wurde die Galerie Weißer Elefant in der Almstadtstraße im nahe gelegenen Scheunenviertel zum Veranstaltungsort bestimmt. Die Galerie war zwei Jahre zuvor vom Magistrat der Stadt als Ausstellungsstätte für junge Berliner Kunst eröffnet worden, nachdem die Arbeitsgruppe "Junge Künstler“ des Verbandes um den Maler Joachim Völkner und die Kunsthistoriker Gabi Ivan und Ralf Bartholomäus lange darum gekämpft hatte. Sie sollte jenen Kunstformen, die sich der Gestalt- und Funktionsbestimmung von bildender Kunst in der DDR entzogen, ein Forum bieten.

Während der "Permanenten Kunstkonferenz“ im Juni 1989 fanden etwa zwanzig Aktionen, Vorträge und parallel dazu acht Veranstaltungen im Atelier von Erhard Monden in der Sredzkistraße 64 statt. Das Gezeigte reichte von der rituellen Operation "Trichinen auf Kreuzfahrt“ des Künstlers Via Lewandowsky, die mit Sperrmüllensembles, ekelerregender Organik und Lewandowsky als "menschlichem Bildträger“ der „zuschauenden Entgeisterung“ (M. Freitag) sicher sein konnte, bis zum peinlichen Selbsterfahrungsreigen des Chilenen Cesar Olhagaray, der mit didaktischem Sendungsbewusstsein kühnste kunsttheoretische Verallgemeinerungen vorzutragen wusste. Robert Rehfeldt präsentierte ein Mail-Art-Büro mit über hundert Ausstellungsstücken von nahezu allen Kontinenten. Erhard Monden, Via Lewandowsky und die Kuratoren Eugen Blume und Christoph Tannert sinnierten in ihrer Gesprächsperformance "Kommunikationsstörung“ vor dem Hintergrund der Niederschlagung der chinesischen Opposition auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Peking über die Möglichkeiten von Kommunikation überhaupt. Hauptsächlich aber sorgten die Performances der „Autoperforationsartisten“ – in unterschiedlicher Besetzung und mit Gästen – für Furore: Der Einzelauftritt Via Lewandowskys, "Lacheisen“ von Micha Brendel und Else Gabriel, "Der Mutterseelenalleingang“ von Micha Brendel, die Videoinstallation und Performance "Der Tod und der Quatsch“ von Peter Dittmer und Else Gabriel, "Alias, auch genannt... (Die Kunst der Fuge)“ von Else Gabriel und Ulf Wrede, das Unterhaltungsprogramm "Die Strafe/Ex Oriente Lux“ der gesamten Gruppe sowie "Deutsche Gründlichkeit“ von Durs Grünbein und Via Lewandowsky.

Eröffnet wurde das Festival mit der Aktion „Fotografieren verboten!“ von Kurt Buchwald, bei der am

30. Mai 1989 im Umkreis der Galerie und des Alexanderplatzes Absperrungen, Schilder und Flugblätter mit einer durchgestrichenen Kamera das Fotografieren untersagten. Ein Polizist forderte gegenüber Touristen zunächst die Durchsetzung der vermeintlichen Direktive, bevor Beamte in Zivil mehrere der beteiligten Künstler verhafteten als diese versuchten, die „polizeilichen Maßnahmen“ fotografisch zu dokumentieren. Der Rat des Stadtbezirks verbot daraufhin alle künstlerischen Aktionen außerhalb der Galerie.

Mehrere Monate später hatte die politische Realität das Ringen um die Erweiterungen des Kunstbegriffs obsolet gemacht. Die Aktion "Wir sind angekommen hier und dort“ von Erhard und Kathleen Monden verwies freilich damals schon auf den Zwangscharakter einer ideologisch abgerichteten Gemeinschaft und gleichzeitig mit einiger Voraussicht auch auf das, was dem Individuum in einer dem kapitalistischen Verwertungszwang unterworfenen Gesellschaft bevorstand.

Literatur:
Permanente Kunstkonferenz. Installation – Performance – Performance Art. Hrsg. von der Galerie Weißer Elefant. Berlin 1990.

Dresden

20.1.2012

A.R. Penck und die Künstlergruppe „Lücke“

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Zu Beginn der 1970er Jahre bereicherte eine kleine Gruppe künstlerischer Autodidakten um den damals Anfang Dreißigjährigen A.R. Penck die Dresdner Kunstszene.

Zu Beginn der 1970er Jahre bereicherte eine kleine Gruppe künstlerischer Autodidakten um den damals Anfang Dreißigjährigen A.R. Penck die Dresdner Kunstszene. Penck, 1939 in Dresden als Ralf Winkler geboren, hatte Anfang der 1950er Jahre bei Jürgen Böttcher (Strawalde) an der Volkshochschule Mal- und Zeichenunterricht erhalten und sich ab 1956 mehrmals vergeblich um die Aufnahme an der Dresdner und Berliner Kunstakademie beworben. Der Verband Bildender Kunst der DDR nahm ihn 1966 als Kandidat in seine Reihen auf, verwehrte ihm aber 1969 endgültig die Mitgliedschaft und damit die Legitimation als Künstler. Also ging Penck, wie er es selbst bezeichnete, "in den Untergrund“.

In der Mietwohnung des Kunsterziehers Wolfgang Opitz im "Hechtviertel“ der Dresdner Neustadt fand im März 1971 die erste größere Ausstellung der Gruppe statt, zu deren engsten Mitgliedern neben Penck und Opitz Harald Gallasch und Steffen Kuhnert (Terk) gehörten. Die "Erste Integration junger Zeitgenossen“, so der Titel der Ausstellung, versammelte aber auch Werke älterer Kollegen wie Peter Graf, Peter Herrmann und Peter Makolies – die Penck bei Strawalde kennengelernt hatte.

Bereits seit längerem nutzten Penck und seine Mitstreiter die Räume von Opitz als Atelier für Kollektivbilder, Super-8-Filmprojekte und Proben der gemeinsamen Band. Im Mai 1971 formierte sich die zuvor informelle Vereinigung zur freien Künstlergruppe "Lücke“ – eine selbstbewusste und ironische Anspielung auf die Dresdner Expressionisten der "Brücke“ und bis dahin einmalig in der DDR. Penck, ohne Zweifel der Motor der Verbindung, mietete für die Gründungszeremonie das meist leerstehende Filmstudio des parteieigenen Zeitungs- und Zeitschriftenverlages "Zeit im Bild“. Die für die Vermietung zuständige Verlagsabteilung hatte wohl nicht realisiert, wem sie die Räume zur Verfügung stellte.

In weiteren unangemeldeten und deshalb nach DDR-Recht illegalen Expositionen der nun so genannten Galerie Lücke frequentor in der Hechtstraße 25 stellten nicht nur die Gruppenmitglieder, sondern auch andere Dresdner Künstler aus. Eine größere Ausstellung mit Gemeinschaftsbildern der " Lücke”-Maler fand nach der Rückkehr Pencks vom Militärdienst im Mai 1973 im erneut gemieteten großzügigen Aufnahmesaal des erwähnten Staatsverlages statt. Während der Eröffnung kam es zur denkwürdigen Begegnung mit dem bedeutendsten Konstruktivisten der DDR, dem 83-jährigen Hermann Glöckner, der vom Direktor des Kupferstich-Kabinetts Werner Schmidt begleitet wurde.

Um die weitere kontinuierliche Zusammenarbeit der Gruppe zu verhindern, wurden nach Penck auch die anderen drei Mitglieder der „Lücke” bis 1975 zeitversetzt zum Dienst bei der NVA verpflichtet. Nach der Rückkehr der beiden jüngeren Mitglieder löste sich die "Lücke“ auf. 1976 entstand das letzte große Kollektivbild, eine Materialcollage mit dem Titel "Lücke-Ende“. Einige der etwa sechzig in Zusammenarbeit entstandenen Werke wurden 1980 in der Ausstellung "Gemeinschaftsbilder“ im Leonhardi-Museum gezeigt.

A.R. Penck war ohne Zweifel eine der wichtigsten Bezugspersonen für die sich entwickelnde alternative Kunstszene in Dresden und darüber hinaus. Er gehörte zu den Mitbegründern der Dresdner Obergrabenpresse und nicht wenige der in den 1970er Jahren an der Hochschule für Bildende Künste

Studierenden zählten ihn zu ihren Vorbildern. Penck hatte nicht nur neue künstlerische Ansätze entwickelt, sondern mit der Gründung der "Lücke“ als unabhängigem Künstlerverbund erstmals die politische Alternative zur hierarchisch strukturierten, ideologisch zwangskollektivierten Künstlergemeinschaft des Verbandes aufgezeigt.

1975 erhielt Penck den Will-Grohmann-Preis der Akademie der Künste in Westberlin. Im Herbst 1976 traf er den westdeutschen Malerkollegen Jörg Immendorff im Osten der Stadt. Mit ihm arbeitete er in den folgenden Jahren als "Kollektiv Immendorff-Penck“ zusammen – beide verpflichteten sich in ihren Bildern einer dezidiert politischen Thematik.

Nach zahlreichen Einschüchterungsversuchen durch die Staatssicherheit – unter anderem wurde bei einem Einbruch in sein Atelier Arbeiten und Aufzeichnungen zerstört – wurde Penck im August 1980 vor die Alternative gestellt, inhaftiert zu werden oder die Staatsbürgerschaft zu verlieren. Daraufhin reiste Penck in die Bundesrepublik Deutschland aus. Penck lebt seit 1987 vorwiegend in Dublin/Irland.

Literatur:
Ohne uns! Kunst & alternative Kultur in Dresden vor und nach ’89. Hrsg. von Frank Eckhardt und Paul Kaiser. Dresden 2009.

Das Leonhardi Museum

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Das Leonhardi-Museum in der Grundstraße 26 im Dresdner Stadtteil Loschwitz gehörte zu den ungewöhnlichsten Foren der Gegenwartskunst in der DDR, weil es ein von Künstlern selbst bestimmtes Ausstellungsprogramm unter der Obhut staatlicher Aufsicht behauptete.

Das Leonhardi-Museum in der Grundstraße 26 im Dresdner Stadtteil Loschwitz – benannt nach dem spätromantischen Landschaftsmaler Eduard Leonhardi (1828–1905) – gehörte zu den ungewöhnlichsten Foren der Gegenwartskunst in der DDR. Es behauptete mehr als zwanzig Jahre lang ein von Künstlern selbst bestimmtes Ausstellungsprogramm unter der Obhut des normalerweise streng reglementierenden Verbandes Bildender Künstler und des Stadtbezirks Dresden-Ost.

Wesentlich für die Unabhängigkeit von den vorgegebenen Richtlinien staatlicher Kunstpolitik war die Organisationsform der Verantwortlichen für das Programm: Das inhaltliche Profil der Ausstellungen wurde von einem "Aktiv“ junger Dresdner Maler, Grafiker und Bildhauer entwickelt, das in wechselnder Besetzung als AG Leonhardi-Museum agierte und in der die Funktionäre des Verbandes in der Minderheit waren. Alle Künstler, die sich an diesem Arbeitskreis beteiligten, und fast alle Künstler, die in den Räumen der Galerie ausstellten, waren selbst Mitglieder oder Kandidaten des Künstlerverbandes, weshalb die staatlichen Instanzen die Akteure meist gewähren ließen, bevor Verbote ausgesprochen wurden. Bereits die erste Arbeitsgruppe um Claus Weidensdorfer, Max Uhlig und den freiberuflichen Kunsthistoriker Diether Schmidt fühlte sich den in der DDR ausgegrenzten Traditionen der Moderne verpflicht und zeigte von Ende 1963 an vorwiegend Dresdner Künstler und Künstlervereinigungen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verorten waren. Differenzen der AG mit dem Verband über die inhaltliche Ausrichtung der Galerie hatten im Herbst 1970 die Schließung der Ausstellungsräume zur Folge. Nach der Wiedereröffnung 1973 konzentrierte sich das Ausstellungsprogramm auf die jüngere Generation, die sich – auf diese lokalen Traditionen beziehend – ebenfalls abseits vorgegebener Sehgewohnheiten bewegte: Neben expressiven, abstrakten oder konkreten Werken wurden Arbeiten aus neuen Materialien, Objekte und erste Installationen gezeigt.

Die Arbeitsgruppe setzte sich seit 1976 aus Peter Herrmann, Eberhard Göschel und Thea Richter zusammen; später kamen Michael Freudenberg, Helge Leiberg und Volker Henze hinzu. Die Künstler waren für die Planung einer Reihe von Gemeinschaftsausstellungen verantwortlich, die den legendären Ruf des Leonhardi-Museums als unkonventionellem Ausstellungsort festigten: 1979 stellte das dreiteilige "Dezennien“-Projekt drei Generationen Dresdner Künstler zwischen 20 und 50 Jahren ein Podium für aktuelle Arbeiten zur Verfügung. Michael Freudenberg schlug als Thema des ersten Teils das mehrdeutige Motiv der "Tür“ vor, das die beteiligten Zwanzig- bis Dreißigjährigen – unter ihnen Cornelia Schleime, Helge Leiberg, Volker Henze, Karla Woisnitza und die beiden HfBK-Studenten Ralf Kerbach und Reinhard Sandner – mit Objekten und Installationen in eine große Rauminszenierung umsetzten oder wie Thomas Wetzel als öffentliche Aktionen realisierten. Weil die Berliner Verbandsleitung in der Konzeption einen "Verstoß gegen die Parteipolitik“ sah und die Dresdner Sektion zur Rechenschaft zog, durfte der zweite Teil der Ausstellungsreihe nicht eröffnet werden. Begründung: Der Teilnehmer A.R. Penck sei kein Verbandsmitglied. Im dritten Teil wurde auf die Schließung freilich Bezug genommen.

1980 fand die Ausstellung „Gemeinschaftsbilder“ unter anderen mit Arbeiten der Dresdner Gruppe

„Lücke“, Arbeitsprodukten von Land-Art-Aktionen und Pleinairs der Karl-Marx-Städter "Clara Mosch “ und der Leipziger Künstler um das "Tangente“-Projekt statt. Für großes Aufsehen sorgte 1982 die Exposition "Frühstück im Freien“. Parallel zur IX. Kunstausstellung der DDR lud die Arbeitsgruppe mehr als dreißig Künstler zu einer Hommage an Edouard Manet und sein berühmtes Bild "Frühstück im Freien“ von 1863 ein, das zu seiner Zeit vom offiziellen Pariser Salon der französischen Akademie abgelehnt worden war. Die Ausstellung konnte nicht nur als origineller Gegenentwurf zur institutionalisierten Kunst verstanden werden, sondern auch als subtiles politisches Statement: Die Arbeiten der meisten Beteiligten waren wiederholt nicht zu den Leistungsschauen der DDR zugelassen worden. Die Eröffnung geriet zum rauschenden Fest und wurde von der Staatsicherheit zu einer fingierten Unterschriftensammlung von Besuchern genutzt, um die vom Verband gewünschte Abberufung Michael Freudenbergs als Leiter der AG durchzusetzen.

Nach der Auflösung der Arbeitsgruppe Ende 1982 wurde die Galerie aus "technischen Gründen “ geschlossen. Ab 1986 wurde die Programmarbeit wieder aufgenommen, aber die wichtigen unabhängigen Ausstellungsaktivitäten hatten inzwischen anderweitig ihren Ort gefunden.

Literatur:
Manet würde sich wundern. AG Leonhardi-Museum 1963–1990. Hrsg. von Bernd Heise und Angelika Weißbach. Ausst.-Kat. Leonhardi-Museum. Dresden 2006.

Weißbach, Angelika: Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963–1990 (Diss.). Berlin 2007.

Die Obergrabenpresse

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Eberhard Göschel, Peter Herrmann und A.R. Penck gründeten 1978 die Dresdner Obergrabenpresse als Künstlervereinigung und Druckwerkstatt, Verlag und Galerie.

Eberhard Göschel, Peter Herrmann und A.R. Penck waren in der Kunstszene Dresdens der 1970er Jahre keine Unbekannten. Göschel und Herrmann gehörten seit 1976 zum verantwortlichen Arbeitskreis des Leonhardi-Museums, das für seine unkonventionellen Expositionen landesweit geschätzt wurde. Penck war 1971 Mitbegründer der bis dahin in der DDR einzigartigen und 1976 aufgelösten Künstlergruppe "Lücke“ gewesen. Als Göschel 1978 von seinem Neustädter Atelier am Obergraben 9 in ein größeres zog, stand die Drei-Zimmer-Wohnung für Experimente zur Verfügung. Peter Herrmann nannte eine reparaturbedürftige Mailänder Andruckpresse von 1908 sein eigen, die von Bernhard Theilmann, einem befreundeten Dichter und gelernten Druckmaschinenbauer, instand gesetzt werden konnte. Der ebenfalls zum Freundeskreis gehörende Drucker Jochen Lorenz suchte anspruchsvollere Aufgaben als für die Reichsbahn Fahrpläne zu drucken, und Penck entwickelte zu dieser Zeit seine Theorie "Vom Untergrund in den Obergrund“. Die Gründung der Dresdner Obergrabenpresse als Künstlervereinigung und Druckwerkstatt, Verlag und Galerie war daher naheliegend.

Die Zusammenarbeit von bildenden Künstlern und Dichtern in die unabhängige Produktion von hochwertigen Auflageneditionen zu überführen wurde als Affront gegen die staatlich reglementierte Veröffentlichungspraxis aufgefasst. Nicht nur war der private Besitz von Produktionsmitteln illegal, auch jeder zu veröffentlichende Text hatte eine offizielle Druckgenehmigungsnummer zu erhalten. Bernhard Theilmann oblag es, die Gedichte vom Rat der Stadt, Abteilung Kultur, genehmigen zu lassen, was ihm nach etlichen Vorsprachen auch für die ersten beiden Mappenwerke gelang: 1978 erschien "grafiklyrik1“ mit je fünf Aquatinta-Radierungen von Göschel und Gedichten von Theilmann, 1979 " grafiklyrik2“ mit sieben Holzschnitten von Peter Herrmann und sechs Gedichten von Michael Wüstefeld. Die dritte Edition "Kneipen und Kneipentexte“ mit zwölf einfarbigen Radierungen, darunter sechs Textblätter von A.R. Penck, konnte von vornherein keine Genehmigung erhalten und wurde trotzdem gedruckt. Üblicherweise stellte die Obergrabenpresse neue Editionen in ihren Räumen aus. Penck blieb dies bei seiner Mappe versagt, er hatte kurz zuvor die DDR verlassen. Peter Herrmann folgte ihm 1983.

Inzwischen hatte sich die Obergrabenpresse als hervorragende Kunstdruckwerkstatt einen Namen gemacht. Selbst die Druckerei des Verbandes Bildender Künstler empfahl in speziellen Fällen doch bitte dahin zu gehen. 1983 arbeiteten während der "Internationalen Dresdner Grafikwerkstatt“ zum ersten Mal offiziell Künstler aus dem In- und Ausland in der Ritzenbergstraße, wohin die Werkstatt im Jahr zuvor gezogen war. Zur Ausstellung "Grafik aus Dresdner Druckwerkstätten“, die 1985 in der Galerie Rähnitzgasse stattfand, wurde die Obergrabenpresse ebenfalls eingeladen. Gleichwohl existierte sie nach wie vor am Rande der Legalität. Eberhard Göschel war Mitglied des Verbandes Bildender Künstler und wurde gerade deshalb vom Rat des Bezirkes mehrfach unter Druck gesetzt, er dürfe die Räume und Maschinen nur Mitgliedern und Kandidaten des Verbandes oder für Aufträge des Staatlichen Kunsthandels zur Verfügung stellen – eine Forderung, die Göschel und seine Mitstreiter ignorierten.

1984 erschien in der "Welt“ ein Artikel des Schriftstellers Siegmar Faust, eines damaligen Freundes von Theilmann. Er feierte die Herausgabe einer Anthologie mit Gedichten als erste Samisdat- und Untergrundproduktion der DDR. Die Behörden nahmen dies zum Anlass, gegen Göschel, Theilmann, Wüstefeld und Lorenz ein Ermittlungsverfahren wegen „staatsfeindlicher Hetze“ einzuleiten. Die Bekanntheit der Obergrabenpresse mochte der Grund dafür gewesen sein, dass es bei den Vernehmungen blieb. Auch die zahlreichen Versuche der Staatssicherheit, die Künstlergemeinschaft konspirativ zu zersetzen, hatten keinen Erfolg.

Bis 1989 entstand pro Jahr mindestens eine Grafik-Lyrik-Mappe im Eigenverlag: Die wichtigsten sind die 1984 erschienene Edition "Ritze“, die in vierzigfacher Ausführung Autografen von Adolf Endler, Elke Erb, Eberhard Häfner, Uwe Hübner, Bert Papenfuß und Rüdiger Rosenthal zu Radierungen von Dieter Goltzsche, Michael Morgner, Strawalde (Jürgen Böttcher), Max Uhlig, Claus Weidensdorfer und A.R. Penck vereinte, sowie die von Christoph Tannert 1986 herausgegebene Anthologie "Treibsand “ mit Radierungen, Siebdrucken, Holz- und Linolschnitten von 29 jüngeren Künstlern.

Nach 1989 arbeitete die Obergrabenpresse mit bewährtem Konzept bis zum Sommer 2008.

Literatur:

Unter Druck. 20 Jahre Obergrabenpresse Dresden. Hrsg. vom Verein der Freunde des Kupferstich-Kabinetts e.V. Dresden 1999.

Die Hochschule für Bildende Künste Dresden

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Die Hochschule für Bildende Künste in Dresden galt bis in die späten 1970er Jahre als Musterlehranstalt des sozialistischen Realismus. Im folgenden Jahrzehnt erneuerten Studenten das Image der Institution auf radikale Weise.

Dresden war einer der zentralen Orte der Kunst in der DDR. Im Albertinum an den Brühlschen Terrassen fanden seit 1953 alle fünf Jahre die zentralen Kunstausstellungen der DDR statt. Und die Hochschule für Bildende Künste, in unmittelbarer Nachbarschaft gelegen, galt bis in die späten 1970er Jahre als Musterlehranstalt des sozialistischen Realismus. Bereits in dieser Zeit studierte dort eine Reihe von Künstlern, die in den alternativen Kunstszenen der DDR bekannt werden sollten: unter anderen Eberhard Göschel (bis 1969), gefolgt von Hans Scheib, Reinhard Stangl, Volker Henze, Helge Leiberg, Christine Schlegel, Cornelia Schleime und Ralf Kerbach. Stilistisch orientierten sich die jungen Künstler in ihren Anfängen an der expressionistischen Tradition der Dresdner "Brücke“, die in den offiziellen Kunstkanon der DDR längst nicht aufgenommen worden war. Aber weniger die zunehmende Freiheit in ihren Bild(er)findungen oder die medialen Grenzüberschreitungen ließen sie in Konflikt mit den staatlichen Instanzen geraten als vielmehr ihr Lebensstil und ihre Vorstellungen von einer eigenen Ausstellungs- und Veröffentlichungspraxis. So gehörte Eberhard Göschel zu den Mitbegründern der Dresdner Obergrabenpresse und Hans Scheib eröffnete 1977 in der Raumerstraße 23 und 1980 in der Sredzkistraße 64 in Berlin-Prenzlauer Berg einen privaten Ausstellungsraum. Eberhard Göschel und Helge Leiberg planten als Mitglieder einer Arbeitsgruppe zur Programmgestaltung des Leonhardi-Museums in Dresden-Loschwitz einige thematische Gruppenausstellungen, die großes Aufsehen erregten und deren letzte 1982 zur zeitweiligen Schließung des Museums führte. Alle Genannten wurden von den Existenz sichernden Auftragsvergaben über den Verband Bildender Künstler ausgeschlossen, erhielten Ausstellungs- oder Auftrittsverbote, waren "zersetzenden Maßnahmen “ durch die Staatssicherheit ausgesetzt und reisten bis auf Eberhard Göschel – einen gebürtigen Bayern, der in die DDR übergesiedelt war – in die Bundesrepublik aus.

An der Hochschule wurden Lehrer wie Gerhard Kettner, seit 1969 Professor und über mehrere Jahre Rektor der Schule, oder Günther Hornig als undogmatisch geschätzt und künstlerisch ernst genommen. Kettner, als Person selbst tief in den Machtapparat der Partei verstrickt, und sein Nachfolger Ingo Sandner, bis 1988 im Amt, zeigten sich unbedingt überzeugt davon, die künstlerische Souveränität an der Akademie vor der politischer Einflussnahme von außen zu schützen. Besonders Günther Hornig gab in der Lehre wichtige Impulse nicht nur für den selbstbestimmten künstlerischen Schaffensprozess der Studenten, sondern auch für die Etablierung prozesshafter Kunstformen über die strikt voneinander getrennten Disziplinen des Lehrplans hinaus. Nach dem Studium der Malerei und Grafik an ebendieser Hochschule Anfang der 1960er Jahre – er war ein Kommilitone von Gerhard Richter – übernahm er die Ausbildung im Grundlagenstudium der Malerei, wurde aber bald darauf wegen seiner abstrakten Bildsprache in den Fachbereich Bühnenbild abgeschoben. Seine Lehrmethoden widersprachen grundsätzlich der herrschenden Kunstauffassung, indem sie den Anspruch an ein "ästhetisches“ Bild, das sich selbst im Medium der Malerei reflektiert und weniger an ein bestimmtes Material denn an das physische Erleben gebunden ist, in die Praxis übersetzten. Hornig führte experimentelle Körperübungen, freie Materialstudien und eine ergebnisoffene Gesprächskultur über Kunst in den Unterricht ein.

Zu seinen Schülern zählten ab 1982 Micha Brendel, Else Gabriel, Volker (Via) Lewandowsky und der zwei Jahre später immatrikulierte Rainer Görß, die als „Autoperforationsartisten“ mit spektakulären Aktionen an der Hochschule in die Öffentlichkeit traten und damit das Image der Institution auf radikale Weise erneuerten. Blieb das Diplom der erstgenannten mit der Performance "Herz, Horn, Haut, Schrein “ von der Hochschulleitung 1987 noch unbenotet, konnte Rainer Görß die Zulassung eines "Sonderstudienplans“ erstreiten, der ihn zwei Jahre später zum Doppeldiplom als Bühnenbildner und Maler/Grafiker mit der Note "Ausgezeichnet“ führte.

Wesentlich für die Entwicklung der Hochschule zum Zentrum der alternativen Kunstszene in Dresden war 1985 die Übernahme des von ihr so benannten FDJ-Studentenklubs "Wendel“ durch Claudia " Wanda“ Reichardt, die als Hochschulmitarbeiterin dort und in den Ausstellungsräumen der Hochschule ein engagiertes Veranstaltungsprogramm durchsetzte. Wanda, die zur gleichen Zeit auch eine inoffizielle Galerie in der von ihr bewohnten Villa Marie am Elbufer in Dresden-Blasewitz betrieb, organisierte 1987 bis 1989 die ersten Super-8-Filmfestivals der DDR. Für eine Reihe von Lesungen lud sie namhafte Schriftsteller der DDR ein. Die Höhepunkte ihrer Tätigkeit waren 1988 die zehnstündige Dauerperformance "Nachtmär“ und die zwischen 1987 und 1989 stattfindenden " Frühjahrssalons“, von den Studenten selbst initiierte und unzensierte Ausstellungen, zu denen das Publikum aus dem ganzen Land anreiste.

Literatur:

Ohne uns! Kunst & alternative Kultur in Dresden vor und nach ’89. Hrsg. von Frank Eckhardt und Paul Kaiser. Dresden 2009.

Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik (Katalog). Hrsg. von der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Nürnberg 2006.

Die „Autoperforationsartisten“

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Die "Autoperforationsartisten“ mit ihren theatralischen Aktionen der körperlichen Selbstverausgabung waren ohne Zweifel die wirksamste Performancegruppe der 1980er Jahre.

Als die drei Studenten Micha Brendel, Else Gabriel und Volker (Via) Lewandowsky 1982 ihre Ausbildung in der Abteilung Bühnenbild an der Hochschule für Bildende Künste Dresden begannen, war nicht vorauszusehen, welche Wirkung sie hier und in den Kunstszenen in Dresden, Leipzig und Berlin entfalten sollten. Von Anfang an verstanden sie ihr Studium als eine Rückzugs- und Aktionsberechtigung, die zum einen ein unbehelligtes künstlerisches Arbeiten ermöglichte, zum anderen soziale Absicherung und Schutz vor politischer Stigmatisierung bot. Im sonst vorherrschenden Klima vorauseilenden Gehorsams war es vor allem Günther Hornig, Lehrer im Grundlagenstudium des Fachbereichs Bühnenbild, der den Studenten zu ihren unbändigen Material- und Interaktionsexperimenten Anregungen gab. Selbst als das Atelier unvorhergesehen in Brand geraten war, kommentierte er trocken, das sei durchaus "eine ganze eigene Kreativität“, mit der man arbeiten könne.

Die erste Performance, bei der Micha Brendel, Else Gabriel, Via Lewandowsky und Rainer Görß 1985 anlässlich einer Diplomverteidigung debütierten, trug den mehrdeutigen Titel "langsam nässen“. Ein Jahr später folgte – getarnt als Beitrag zu einem der legendären, die offiziellen ästhetischen Auffassungen von Kunst immer konterkarierenden Hochschulfaschingsfeste – die Aktion "Spitze des Fleischbergs“ (gemeinsam mit Peter Dittmer und der Tänzerin Hanne Wandtke).

Nach der Hommage "Beuys Beine machen“ zum ersten Todestag des Künstlers im Rahmen der Hochschulausstellung "Ode Terrazzo“ im Januar 1987 trat die Gruppe erstmals unter dem Namen "Autoperforationsartisten“ zur eigenen Diplomverteidigung auf, diesmal ohne Rainer Görß. Mit enormen Aufwand hatten die Künstler ein Jahr an der Bühne, den Kostümen, eigenen Texten und Kompositionen für die streng choreografierte Inszenierung „Herz Horn Haut Schrein“ gearbeitet, die in ihrer komplexen Vernetzung von Sprache, Gestik, Geräusch, Musik und Installation eine radikale Abwendung vom herrschenden Kunstbegriff bedeutete und insofern auch als politische Provokation verstanden wurde. Der Vortrag blieb "aus Mangel an Kriterien für diese Kunstform“ unbenotet.

Die Autoperforationsartisten waren weder eine homogene Gruppe, noch lag ihren Aktionen ein Manifest zugrunde. Es gab nur wenige programmatische Äußerungen, keine lesbaren Botschaften und ein Dialog mit dem Publikum fand nicht statt. In ihren Performances – einer "Mischform aus Fluxus, theatralischem Verabredungsspiel, Gruppenkonzert, szenischer Lesung und angewandter, aktionistischer Kunst“ (Durs Grünbein) – stand der eigene Körper im Zentrum. Er wurde verausgabt und bis zur totalen Erschöpfung attackiert. Der von der Kunstrezeption vermutete Bezug zu den Blutorgien der Wiener Aktionisten ist lediglich zutreffend, wenn es um das Material des Organischen ging, nicht um den Sinn des Spektakels. Vielmehr entzog sich der Gebrauch von Blut, Fleisch und Ausscheidungsersatz ebenso wie der von Objekten aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen, von Bildern, Fotos, Super-8-Filmen, Skulpturen und Texten der eindeutigen Zuschreibung. Die Verwendung im Kontext der "Autoperforation“ als Selbstverletzung war verstörend. Die beabsichtigte Wirkung zielte denn auch auf die Störung selbst: die Entladung des „Gefühlsstaus“ und das Ausbrechen

aus der "ästhetischen Schockstarre“ – Begriffe, die den wahrnehmungspsychologischen Zustand von Kunst und Mensch zum Ende der DDR treffend bezeichnen.

Ohne Zweifel waren die Autoperforationsartisten die wirksamste Performancegruppe dieser Zeit. Der Erfolg ihrer wichtigsten Aktionen und Ausstellungen nach dem Diplom – das zehnstündige Happening " Panem et circenses“ im Rahmen des Hochschulfestes "Nachmär“, die Ausstellung "Von Ebben und Fluten“ im Leonhardi-Museum in Dresden, die zehntätige Aktion "Allez! Arrest“ als Teil des Werkstatt-Zyklus "Nach Beuys“ in der Leipziger Galerie Eigen+Art (alle 1988) oder die Ausstellung "Menetekel “ in der Galerie Nord in Dresden – haben maßgeblich dazu beigetragen, dass der Verband der Bildenden Künstler sich veranlasst sah, während der letzten Berliner Bezirkskunstausstellung im Frühsommer 1989 ein fast dreißigtätiges Aktions- und Performance-Festival zu planen. Die Kunsthistoriker Christoph Tannert und Eugen Blume wurden offiziell beauftragt, das Programm der "Permanenten Kunstkonferenz“ in der Berliner Galerie Weißer Elefant zu gestalten. Die Autorperforationsartisten traten dort in unterschiedlichen Konstellationen gleich mehrmals auf.

Literatur:

Autoperforationsartistik/Bemerke den Unterschied: Micha Brendel, Peter Dittmer, Else Gabriel, Rainer Görß, Jörg Herold, Via Lewandowsky and Durs Grünbein (Katalog). Hrsg. von Liane Burkhardt und André Meier. Nürnberg 1991.

Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik (Katalog). Hrsg. von der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Nürnberg 2006



Else Gabriel über die Entstehung der Autoperforationsartisten (http://www.bpb.de/mediathek/154810/der-versuch-sich-die-groesstmoeglichen-freiraeume-zu-schaffen)



Jörg Herold über die Grenzen zwischen offizieller und nicht offizieller Kunst (http://www.bpb.de/mediathek/154808/man-greift-ein-in-alltaegliche-prozesse)

Das Festival „Intermedia I“ in Coswig

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Am ersten Juniwochenende des Jahres 1985 fand in Coswig bei Dresden das erste Intermedia-Festival der DDR mit etwa vierzig Malern, Musikern der Freejazz- und Punkszene, Super-8-Filmern, Performern und Tänzern statt.

Am ersten Juniwochenende des Jahres 1985 fand in Coswig bei Dresden das erste Intermedia-Festival der DDR statt. Mehr als 1.500 Eingeweihte waren in den alten Ballsaal des örtlichen Klubhauses gekommen, um einem genreübergreifenden Kunstereignis beizuwohnen, wie es die Künstler des "1. Leipziger Herbstsalons“ fast ein Jahrzehnt zuvor mit ihrem "Tangente“-Projekt geplant hatten. Unter dem Motto "Intermedia. Klangbild/Farbklang“ versammelten die Organisatoren Micha Kapinos und Christoph Tannert etwa vierzig Maler, Musiker der Freejazz- und Punkszene, Super-8-Filmer, Performer und Tänzer aus Schwerin, Magdeburg, Leipzig, Erfurt, Dresden und Berlin. Wolfgang Zimmermann, der Leiter des Hauses bot den jungen Künstlern ein offizielles Podium, das durch eine Reihe erstklassiger Jazzkonzerte in den Jahren davor bereits landesweit eingeführt war.

Für das Spektakel wurden eigens Faltrollos bemalt, beklebt und beschrieben, um als Kulisse für Performances, Konzerte, Super-8-Filme und Modenschauen zu dienen. Eröffnet wurde "Intermedia I” mit der Aufführung von Lutz Dammbecks Mediencollage "Herakles“, in deren Zentrum Dammbecks 1981 entstandener Film "Hommage à La Sarraz“ stand – ein Film, der das Treffen unabhängiger Filmemacher im Schweizer Ort gleichen Namens 1929 würdigte. Dammbeck hatte bereits Anfang der 1980er Jahre mit der Arbeit am Herakles-Konzept als Szenarium für einen Experimentalfilm begonnen, der sich mit der deutschen Vergangenheit und der politischen und sozialen Realität in der DDR auseinandersetzen sollte. Nach der Ablehnung durch die DEFA entwarf er es als Rauminszenierung und Multimediaperformance mit der Tänzerin Fine (Kwiatkowski) neu.

Fine tanzte auch am zweiten Abend des Festivals während der Vorführung eines Super-8-Films der Dresdner Malerin Christine Schlegel. Für Aufregung, wenn nicht Fassungslosigkeit sorgten die zum Teil infernalisch lauten Klangexperimente der "Malerbands“: der Dresdner "Rennbahnband“, der Bahn "Pf...“ des Leipzigers Hans-Joachim Schulze oder der "Kartoffelschälmaschine”des Karl-Marx-Städters Klaus Hähner-Springmühl.

Die zuständigen Partei- und Kulturfunktionäre hatten das Festival zunächst ohne Einschränkungen genehmigt. Zwei Monate nach der Veranstaltung jedoch wurde Wolfgang Zimmermann fristlos von seinem Posten entbunden, aus der SED ausgeschlossen und mit einem kulturpolitischen Tätigkeitsverbot belegt, da er eine Veranstaltung ermöglicht hatte, die "den Prinzipien der sozialistischen Kulturpolitik“ vollständig widersprach.

Literatur:

Ohne uns! Kunst & alternative Kultur in Dresden vor und nach ’89. Hrsg. von Frank Eckhardt und Paul Kaiser. Dresden 2009.

Claudia "Wanda“ Reichardt und die Villa Marie

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

In der herrschaftlichen Villa Marie, am Fuße des Blauen Wunders gelegen, eröffnete Claudia "Wanda“ Reichardt 1986 die private Galerie "fotogen“.

Das herrschaftliche Haus im toskanischen Stil wurde um 1860 am Blasewitzer Elbufer erbaut und in den 1930er Jahren nach der damaligen Eigentümerin Villa Marie benannt. Am Fuße des Blauen Wunders – Dresdens berühmtester Brücke – und nur wenige Minuten vom Leonhardi-Museum entfernt gelegen, verfiel das Schmuckstück in der DDR, weshalb der letzte Besitzer das Haus 1984 an die staatliche Kommunale Wohnungsverwaltung (KWV) übertrug. Der marode Zustand der Bausubstanz hinderte einheimische Künstler jedoch nicht daran, sich dort ungefragt einzuquartieren.

Darunter war auch die junge Claudia Reichardt, die nach einem abgebrochenen Studium in Leipzig 1982 in der Villa Marie ein Zimmer besetzte. "Wanda“, wie Claudia Reichardt von ihren Freunden genannt wurde, weil sie einer gleichnamigen Kellnerin in Fellinis "Die Nächte der Cabiria“ ähnelte, wollte Galeristin werden. Sie übernahm im Mai 1985 hauptamtlich den FDJ-Studentenklub der Hochschule für Bildende Künste und sollte in den folgenden Jahren mit einem ambitionierten Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm über Dresden hinaus bekannt werden. Ein Jahr später eröffnete Reichardt ihre private Galerie "fotogen“ in der Villa Marie. Der Name bezog sich auf die anfängliche konzeptionelle Orientierung an der künstlerischen Fotografie.

Nach dem Versuch, für ihre Galerie eine offizielle Gewerbeerlaubnis zu erhalten, verbot der Dresdner Stadtrat für Kultur, Karl-Heinz Seltmann, im Juni 1987 die Ausstellungstätigkeit mit der formalen Begründung, das baufällige Haus sei für den Publikumsverkehr nicht zugelassen. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits die Einladungen für das Projekt "moosrose – ein rennbahnprojekt“ verschickt. Die Künstler – unter ihnen Eva Anderson, Micha Brendel, Rainer Görß, Gino Hahnemann, Andreas Hegewald und Carsten Nicolai – reagierten mit der Aktion "Die Villa Marie bleibt während der Öffnungszeiten geschlossen“. Die Ausstellung und das Happening zu Ehren des an diesem Tag zum letzten Mal in ein Rennen geschickten Pferdes Moosrose fanden dennoch statt. Anfang Januar 1988 sorgte eine "Geruchsausstellung“ mit dem Titel "es stinkt, wir riechen – wir riechen, es stinkt“ bei den Behörden für Irritationen: Wanda wollte das Verbot bildlicher Manifestationen persiflieren, ahnte jedoch nicht, dass die Staatssicherheit das Unternehmen auf sich bezog – man führte ein "Geruchsarchiv“, in dem Geruchsproben von Oppositionellen oder denen, die man dafür hielt, gelagert wurden.

Letztlich führten die vielfältigen Einschüchterungsversuche der Stasi – die ständige Beobachtung und zwei Einbrüche in Wandas Wohnung – nicht zum Ziel, die Galeristin über ihre Hochschultätigkeit "stärker staatlich zu binden und sie somit dem Untergrund zu entziehen“. Auch der verordnete Abriss der Villa durch den Oberbürgermeister konnte Dank des beherzten Einsatzes von Denkmalpflegern und der illegalen Bewohner verhindert werden. Die zahlreichen Räumungsbefehle wurden schlicht ignoriert.

Am 12. Mai 1990 kamen die Künstler und Freunde der Villa Marie ein letztes Mal zusammen, um mit Performances und Installationen den Abschied zu feiern. Wenig später wurde das Haus an einen Immobilienmakler aus München verkauft, saniert und als Restaurant wiedereröffnet. Wanda Reichardt arbeitet heute als freie Kuratorin in Dresden.

Literatur:
Claudia Reichardt: Die Galerie bleibt während der Öffnungszeit geschlossen. Wanda und die Villa Marie 1982–1990. Berlin 2010.

Die Galerie Artefakt

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Die Gründung der Galerie Artefakt der Brüder Frank und Ralf Lehmann im Jahre 1988 stand in der Dresdner Tradition privater Wohnungsgalerien.

Die Gründung der Galerie Artefakt – eine Antwort auf die „gefühlte Unwirklichkeit des Lebens in der DDR“ (Ralf Lehmann) im vorletzten Jahr ihres Bestehens – stand in der Dresdner Tradition privater Wohnungsgalerien. Gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Frank, einem gelernten Tischler, und befreundeten Künstlern richtete der studierte Architekt Ralf Lehmann Ende 1987 drei Zimmer seiner Fünfraumwohnung in der Institutsgasse für Ausstellungen her. Vorbild war die bereits legendäre Kellergalerie der Malerin, Maskenbildnerin und Restauratorin Inge Thiess-Böttner, mit der die beiden jungen Dresdner befreundet waren und die sie 1989 mit einer Solopräsentation ehrten. Der ersten Gemeinschaftsschau unter dem Titel "Figur“ im Januar 1988 folgten bis Ende 1989 siebzehn weitere Gruppen- und Einzelausstellungen mit etwa achtzig Künstlern, darunter den Altmeistern Willy Wolff und Wilhelm Müller.

Im Februar 1989 eröffnete die Kreisdienststelle der Staatssicherheit in Dresden den Operativen Vorgang "Elegie“ gegen die Brüder Lehmann – sie unterstellte den Galeristen den "Missbrauch von Ausstellungen“, um "Personen aus dem Bereich des politischen Untergrundes zusammenzuführen“, und vermutete "Hintermänner“ in der Bundesrepublik. Zahlreiche Maßnahmen sollten die Ausstellungstätigkeit behindern, blieben jedoch wirkungslos: So bezahlten die Brüder eine Geldstrafe wegen Ruhestörung aus den Auktionserlösen von eigens geschaffenen Bildern befreundeter Künstler. Und sie beantragten zum Spaß eine offizielle Lizenz zum Betrieb einer eigenständigen Galerie beim Rat der Stadt. Eine Reaktion gab es selbstverständlich nicht – die Möglichkeiten legalen professionellen Arbeitens sollten sich erst einige Monate später ergeben.

Heute behauptet sich die Galerie mit dem Namen "Gebrüder Lehmann“ – am Dresdner Stammsitz und mit einer Dependance in Berlin – als eine der wenigen ehemaligen Privatgalerien der DDR neben der Galerie Eigen+Art und der Loock Galerie am internationalen Kunstmarkt.

Literatur:

Yvonne Fiedler: Hunger nach Antworten. Privatgalerien in der DDR zwischen Eigensinn und Illegalität. In: Galerie Boykott. Eine kunsthistorische Betrachtung zur Geschichte der privaten Galerien in der DDR. Chemnitz 2010.

Die Förstereistraße 2

Von Dr. Klaus Michael

6.9.2012

Geb. 1959, promovierter Germanist, ist seit 1997 Präsidialsekretär der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden.

In der Förstereistraße 2, in der Dresdner Neustadt gelegen, fanden von 1982 bis 1987 in loser Folge Ausstellungen mit Künstlern aus Berlin, Dresden, Erfurt und Karl-Marx-Stadt statt.

In der Förstereistraße 2, in der Dresdner Neustadt gelegen, fanden von 1982 bis 1987 in loser Folge Ausstellungen mit Künstlern aus Berlin, Dresden, Erfurt und Karl-Marx-Stadt statt. Mit Lesungen und den zum Teil öffentlichen Redaktionssitzungen der von dem Dichter und Musiker Lothar Fiedler herausgegebenen nichtoffiziellen Zeitschrift "und“ entwickelte sich die Förstereistraße schnell zu einem Ort der Begegnung zwischen bildenden Künstlern, Autoren und Musikern.

Besondere Bedeutung erhalten die von Sören Naumann durchgeführten Ausstellungen und Veranstaltungen durch den Umstand, dass die Wohnung von der Staatssicherheit als ein "operatives Nest“ zur Observierung, Kontrolle und Kanalisierung nichtkonformer Künstler diente. Sören Naumann, Kraftfahrer, Techniker und organisatorischer Leiter der Jazz-Formation "Dresdner Musikbrigade“ wurde im Mai 1982 als IM "Michael Müller“ verpflichtet. Im August 1982 wurde Naumann von der Staatssicherheit eine große, vollständig mit Abhörtechnik ausgestatteten 4-Zimmer-Wohnung übergeben und mit der Durchführung von Ausstellungen und Lesungen beauftragt. Er sollte "bei den Veranstaltungen nicht vordergründig in Erscheinung [...] treten, sondern [...] lediglich die notwendigen Räumlichkeiten zur Verfügung“ stellen.

Die Ausstellungsreihe begann im Herbst 1982 mit einer Werkschau von Ralf Kerbach, der zu diesem Zeitpunkt bereits nach Westberlin übergesiedelt war. Die Einführung übernahm Sascha Anderson, der seinen bei Rotbuch erschienen Band "totenreklame“ vorstellte, zu dem Kerbach die Illustrationen beigesteuert hatte. Um dem Ort den Ruf eines wichtigen Treffpunktes der Szene zu verleihen und so auch die Legenden der dort eingesetzten Informellen Mitarbeiter zu bestätigen, wurde die Auftaktveranstaltung von einem Polizeigroßaufgebot aufgelöst. Im November 1981 folgte eine Lesung von Lothar Fiedler und im Monat darauf eine Präsentation des von Michael Freudeberg gestalteten Heftes "poe sie all bum“, das in der gleichnamigen von Sascha Anderson herausgegebenen Künstleredition erschien. Noch im gleichen Monat folgte eine Ausstellung des Berliner Künstlers Volker Mehner, die der Dresdner Autor Uwe Hübner eröffnete. 1983 stellten Helge Leiberg, der Fotograf Joachim Brückner, Reinhard Sandner (Eröffnung von Lutz Rathenow), Christine Schlegel (Lesung von Michael Rom) und Matthias Strietzel (Lesung von Wolfgang Hilbig) aus. Zwei Mail-Art-Ausstellungen von Birger Jesch und Jürgen Gottschalk und Installationen von Bernd Jüttner, Jürgen Hartmann, Martin Ludwig waren im selben Jahr zu sehen.

Im Januar 1984 zeigte Naumann Arbeiten von Michael Hengst. Die zur Eröffnung vorgesehene Lesung der Berliner Autoren Jan Faktor und Bert Papenfuß musste er auf Anweisung des MfS allerdings absagen. Aufmerksamkeit erregte die erste Fotoausstellung von Michael Brendel, dem späteren Mitbegründer der "Autoperforationsartisten“, im März 1984 und die Lesung von Thomas Rösler (Thom di Roes) zur Vernissage. Im Monat darauf gab es noch eine Fotoausstellung von Thomas Florschuetz (Lesung von Stefan Döring). Danach fanden Ausstellungen nur noch unregelmäßig statt. Durch Vermittlung von Gabriele Kachold, Autorin und 1980/81 Leiterin der Erfurter "Galerie im Flur“ wurden im Januar 1986 mit Ralf Gerlach („Rambo“), Christian Duschek („Spinne“) und Matthias Schneider unter dem Titel "Bilder aus Erfurt“ drei Erfurter Punk-Künstler gezeigt. Im April 1987 fand die

Galerietätigkeit Naumanns ihren Abschluss mit einer Ausstellung von Holger Theunert.

Da Naumann vom MfS ab Mitte der 1980er Jahre vor allem in der Rock-, Punk- und Musikszene eingesetzt worden war und Ausstellungen nunmehr in der Villa Marie, in der Hochschule für bildende Künste und in der Galerie Artefakt stattfanden, waren die Aktivitäten in der Förstereistraße nicht mehr gefragt. Naumann, den das MfS gegen Ende der DDR mit Krediten im fünfstelligen Bereich ausgestattet hatte, die für neue Tontechnik verwendet werden sollten, wurde vom schnellen und unerwarteten Zusammenbruch der DDR ebenso überrascht wie seine Auftraggeber. Nicht überliefert ist, ob Naumann diese Kredite je zurückgezahlt hat. Als gesichert kann gelten, dass Naumann mit der „Bronxx" in der Alaunstraße 64 die erste Szenekneipe Dresdens eröffnete. Sicher ist auch, dass die Bronxx am Abend des 23. Dezember 1990 angeblich von Skinheads zerstört wurde und in der Neujahrsnacht 1990 aus bisher nicht geklärter Ursache abbrannte.

Karl-Marx-Stadt

20.1.2012

Die Galerie Oben

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Die Galerie Oben – 1973 als selbständige, auch finanziell autonome Einrichtung der Verkaufsgenossenschaft bildender Künstler gegründet – präsentierte bis 1989 nahezu alle wichtigen Protagonisten alternativer Kunstentwürfe.

Wie die Galerie Arkade in Berlin gehörte die Galerie Oben in Karl-Marx-Stadt der Verkaufsgenossenschaft bildender Künstler des Bezirks. Diese bestand bereits seit 1954 und besaß attraktive Ausstellungs- und Verkaufsräume in einem zentral gelegenen Bürgerhaus in der Inneren Klosterstraße. Anfang der 1970er Jahre stand im Vorstand ein Generationswechsel an: Der wendige Parteigenosse und Kunsthistoriker Georg Brühl, seines Zeichens international anerkannter Jugendstil-Sammler, leidenschaftlicher Tänzer und Mäzen jüngerer Künstler wurde zum neuen Sekretär ernannt. Er ließ die Räume umbauen und eröffnete 1973 die "Galerie Oben“ als selbständige, auch finanziell autonome Einrichtung der Genossenschaft. Seinen Anspruch auf Unabhängigkeit formulierte Brühl durch ein ambitioniertes Programm, das er im Vorstand mithilfe von Künstlern wie Michael Morgner und Thomas Ranft, späteren Mitbegründern der Künstlergruppe und Galerie "Clara Mosch“, durchsetzte.

Das durch den Verkauf von Kunstwerken eingenommene Geld – meist auf den von ihm veranstalteten zwei bis drei Auktionen im Jahr – investierte der Galerist in Ausstellungen, Kataloge und die sogenannten "Mittwochsveranstaltungen“ mit Jazzkonzerten, Vorträgen über Kunst, Lesungen, Performances und Theateraufführungen, die der Galerie bald den Ruf eines Forums experimenteller Kunstformen vorauseilen ließen. Brühl sicherte in seiner Doppelrolle als Galerist und Informant der Staatssicherheit – wie nach 1989 offenbar wurde – mehrfach die Existenz des Unternehmens und schuf damit Freiräume, die sich das subkulturelle Milieu aneignen konnte.

Nach Brühls Ausscheiden aus dem Vorstand 1979 übernahm der Germanist Gunar Barthels die Leitung der Galerie. Michael Morgner und Thomas Ranft, die sich bereits seit ihrer Übersiedelung aus Leipzig beim Bezirksvorstand des Künstlerverbandes und in der Verkaufsgenossenschaft engagiert hatten, bestimmten inzwischen maßgeblich über das Profil und die Ausgaben des Hauses mit. Für die Künstler sicherte die Galerie Oben die Existenz, während die 1977 mit Carlfriedrich Claus, Ranfts Ehefrau Dagmar Ranft-Schinke und Gregor-Torsten Schade gegründete "Clara Mosch“ als Spielfeld ihrer eigenen experimentellen Interessen diente. Es lag nahe, dass beide Galerien miteinander kooperierten – bei den Ausstellungen von Gerhard Altenbourg und Carl Friedrich Claus zeigte die eine die Unikate, die andere die Druckgrafik.

In den Räumen der Klosterstraße stellten alle wichtigen Künstler aus, die sich in der nach Unabhängigkeit strebenden Kunstszene der DDR einen Namen gemacht hatten, darunter auch jene, deren Expositionen nach der Schließung von "Clara Mosch“ Ende 1982 nicht mehr realisiert werden konnten: Die Dresdner Max Uhlig, Strawalde (Jürgen Böttcher), Peter Graf und Peter Makolies, Eberhard Göschel – Mitbegründer der Obergrabenpresse –, die Mitglieder der Mosch-Gruppe selbst, die jungen Karl-Marxstädter Klaus Hähner-Springmühl und Wolfram Adalbert Scheffler, die ihr Debüt in Adelsberg gefeiert hatten, die Leipziger Lutz Dammbeck mit der Mediencollage "Konzept Herkales “, Hartwig Eberbach mit seinem Musiktheaterprojekt "Missa Nigra“ und Hans-Joachim Schulze und die "Gruppe 37,2“ mit ihrer Aktion "Kunst als Produktivkraft“.

Folgerichtig geriet auch die Galerie Oben ins Blickfeld der Staatssicherheit. Im Laufe der Jahre berichteten mehr als 100 Informanten über ihre Aktivitäten. Druckgenehmigungen wurden verweigert und einzelne Veranstaltungen verboten. 1983 kündigte der Stadtrat für Kultur Gunar Barthels die Stellung, musste ihn jedoch nach Protesten der Künstler im Vorstand bis zu dessen Ausreise nach Westberlin im Oktober 1987 weiter beschäftigen.

Die Galerie Oben besteht noch heute in einer Jugendstilvilla auf dem Chemnitzer Kaßberg und vertritt nach wie vor Michael Morgner und Thomas Ranft.

Literatur:
Galerie Oben 1973–1993. Hrsg. von der Galerie Oben. Chemnitz 1993.

Die Künstlergruppe "Clara Mosch“

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Die Produzentengalerie "Clara Mosch“ sollte der Utopie freien künstlerischen Schaffens jenseits der vorgegebenen Programmatik des Sozialistischen Realismus einen Ort geben.

"Wer ist Clara Mosch?“ – mit diesem Titel erschien im April 1977 in den Karl-Marx-Städter Sächsischen Neuesten Nachrichten eine Zeitungsnotiz. Sie kündigte die Eröffnung einer "kleinen, intimen“ Galerie an, deren Gründer Wert auf Experimente legten. Clara Mosch bezeichnete sowohl die Künstlergruppe selbst als auch ihre Galerie und war das Anagramm aus den Anfangsbuchstaben der Nachnamen von Carlfriedrich Claus, Thomas Ranft, Dagmar Ranft-Schinke, Michael Morgner und Gregor-Torsten Schade. Die Künstler hatten zuerst an einen experimentellen Werkraum gedacht, eine Art offenes Atelier, als sie auf der Suche nach Arbeitsräumen auf den ehemaligen Dorf-Konsum im Karl-Marx-Städter Vorort Adelsberg gestoßen waren. Sie fühlten sich weniger durch ein bestimmtes künstlerisches Programm als durch ihre Ablehnung des Sozialistischen Realismus verbunden und hofften, ihr Recht auf freies bildnerisches Schaffen jenseits der vorgegebenen Programmatik wahrnehmen zu können. Eine selbstverwaltete Produzentengalerie sollte dieser Utopie einen Ort geben.

Die Gründungsmitglieder hatten – bis auf den mehr als zehn Jahre älteren Autodidakten Claus, der im benachbarten Annaberg lebte – zwischen 1961 und 1972 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig studiert und waren in den 1970er Jahren nach Karl-Marx-Stadt zurückgekehrt, weil sie glaubten, abseits der Kunstzentren ein Umfeld schaffen zu können, in dem ihr künstlerischer Spielraum weniger eingeschränkt werden würde. Als der Verband Bildender Künstler, in dem außer Claus alle Mitglied waren, von den Plänen zur Eröffnung der Galerie erfuhr, hatten die „Moschisten “ bereits Tatsachen geschaffen: Die drei kleinen Räume des Ladens waren hergerichtet, die Einladungskarten für die erste Gemeinschaftsausstellung gedruckt und die Eröffnung auf den 30. Mai 1977 festgesetzt. Wenige Tage vor diesem Termin wurde die Gruppe vom Bezirksvorsitzenden des Künstlerverbandes zur Aussprache mit Vertretern des Verbandes, des Rates des Bezirkes, der SED-Leitung und des Kulturbundes geladen. Der Feststellung, dass die Gründung einer Galerie als private Initiative einer Künstlergruppe in der DDR nicht zulässig sei, folgte die Drohung, entweder die Galerie fusioniere mit einem "gesellschaftlichen Partner“ oder sie werde "von der Polizei versiegelt“. Die Künstler stimmten einer Zusammenarbeit mit dem Kulturbund unter der Bedingung zu, dass sie weiterhin über das Programm entscheiden und den Namen Clara Mosch – um die Bezeichnung "Kleine Galerie des Kulturbundes der DDR“ erweitert – behalten dürften.



Der Zeichner Thomas Ranft und der Maler Michael Morgner über die Entstehung der Galerie "Clara Mosch". (http://www.bpb.de/mediathek/154806/wir-gehen-erst-wenn-wir-arbeitsverbot-haben-)

Bis 1982 fanden in den Räumen der Galerie 29 Ausstellungen statt, darunter eigene Personalausstellungen und sechs Gemeinschaftspräsentationen, aber auch wichtige Einzelexpositionen von Kollegen wie Gil Schlesinger, Gerhard Altenbourg, Horst Bartnig, Max Uhlig oder Debüts der Autodidakten und Karl-Marx-Städter Enfants terrible Klaus Hähner-Springmühl und Wolfram Adalbert Scheffler. Neben den Ausstellungen organisierte das Kollektiv Künstlerfeste und eine Reihe von Pleinairs, bei denen zum gemeinsamen Arbeiten unter freiem Himmel befreundete Künstler aus allen Teilen der DDR zusammenkamen. Enger Kontakt bestand zum Beispiel zur im gleichen Jahr wie die Mosch-Gruppe gegründeten Obergrabenpresse um Eberhard Göschel in Dresden und – seit dem gemeinsamen Studium – zu den Leipziger Künstlern um das "Tagente“-Projekt. Die Programmplanung übernahm meist Klaus Werner von der Berliner Galerie Arkade. Auch die editorische Produktivität war erstaunlich groß: Es entstanden mehrere Mappenwerke und Kataloge, 26 Plakate sowie etwa 120 Künstlerpostkarten und Mail-Art-Objekte.

Im November 1982 informierten Fotokarten und Aufkleber des Fotografen Ralf-Rainer Wasse in Form einer Traueranzeige über den Tod von Clara Mosch. Nach den anhaltenden

Meinungsverschiedenheiten mit den Funktionären des Kulturbundes im Beirat und ihrer zunehmenden Einmischung in die Galeriearbeit war es auch zu Zerwürfnissen innerhalb der Gruppe gekommen. Das perfide "Zersetzungs-Programm“ der Staatssicherheit mit dem Ziel gegenseitiger Verdächtigung und Entsolidarisierung, das mit mehr als 120 informellen Mitarbeitern – unter ihnen Wasse – realisiert worden war, hatte Wirkung gezeigt: Als angeblichem MfS-Zuträger kündigte die Gruppe Gregor-Thorsten Schade die Freundschaft auf. Die gezielte "Schaffung von Ansatzpunkten für einen Ehekonflikt“ zwischen Thomas Ranft und Dagmar Ranft-Schinke führten zur deren Trennung. Und Michael Morgner wurde mit Großaufträgen für Wandbilder und einem Pass für Reisen ins nichtsozialistische Ausland versorgt, um Distanz zu den anderen herzustellen.

Nach dem Ende der Galerie und der gemeinsamen Arbeit engagierten sich Michael Morgner und Thomas Ranft nach wie vor im Künstlerverband und in der Genossenschaft bildender Künstler, zu der auch die Galerie Oben gehörte. Hier konnten von der Mosch-Gruppe geplante Ausstellungen in den folgenden Jahren verwirklicht werden.

Literatur:
Clara Mosch. Dokumentation und Wirkungsgeschichte. Zur Produzentengalerie der Künstler Carlfriedrich Claus, Thomas Ranft, Dagmar Ranft-Schinke, Michael Morgner, Gregor-Torsten Schade (Kozik), Ralf-Rainer Wasse. Hrsg. von der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. Wesseling/Schloss Eichholz 1990.

Clara Mosch 1977–1982. Werke und Dokumente. Hrsg. von der Galerie Gunar Barthel, Berlin, und der Galerie Oben, Chemnitz. Berlin und Chemnitz 1997.

Die Pleinairs

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Bei den sogenannten Pleinairs in der Tradition der französischen Impressionisten tauschten sich Künstler unter freiem Himmel über experimentelle Kunstformen aus.

Georg Brühl, der Karl-Marx-Städter Leiter der Galerie Oben, hatte als Erster die Idee. Im Winter 1975 organisierte er gemeinsam mit dem Ostberliner Kunsthistoriker und Leiter der Galerie Arkade, Klaus Werner, im DDR-Künstlerort Ahrenshoop das erste sogenannte Pleinair. Die Tradition der französischen Impressionisten, unter freiem Himmel zu arbeiten, wurde aufgenommen, um sich jeweils etwa zehn Tage ungestört und im kollektiven Austausch neuen Impulsen experimenteller Kunstformen zu widmen. Es entstanden Installationen und Videos, dazu gab es Vorträge über internationale Kunst, Filme und Exkursionen.

Insgesamt organisierten Klaus Werner und Thomas Ranft, Mitbegründer der "Clara Mosch“ in Karl-Marx-Stadt, bis 1986 neun Pleinairs in Mecklenburg, an der Ostsee und in Thüringen. Finanziert wurden die Unternehmungen von der Genossenschaft bildender Künstler, der die beiden Galerien Arkade und Oben gehörten, den Künstlern selbst und von 1976 bis 1979 mit Unterstützung des Staatlichen Kunsthandels. Zum engeren Kreis der Teilnehmer gehörten neben den Berlinern Manfred Butzmann und Dieter Goltzsche die "Mosch“-Künstler, die Leipziger Künstler um das "Tangente“-Projekt sowie die Dresdner Eberhard Göschel, Max Uhlig, Claus Weidensdorfer und Werner Wittig.

Das Pleinair in Leussow 1977, dessen Ergebnisse – Originalgrafiken, Fotos und ein Multiple aus vier Reagenzgläsern mit der Asche verbrannter Installationen – im berühmt gewordenen "Leussow-Recycling“-Koffer enthalten waren, wurde noch elf Jahre später auf dem IX. Kongress des Verbandes Bildender Künstler als Beispiel für einen ungehörigen Kunstbegriff jenseits "irgendwelcher künstlerischer Kriterien“ (Willi Sitte) gewertet. Das zweite wichtige Pleinair in Gallentin 1981 hatte weniger harmlose Folgen: Zum ersten interdisziplinären Treffen kamen nicht nur bildende Künstler an den Schweriner See, sondern auch die Schriftsteller Christa und Gerhard Wolf, Stefan Döring, Eberhard Häfner, Bert Papenfuß-Gorek und Sascha Anderson. Mit Klaus Staeck reiste zum ersten Mal ein Künstler aus Westdeutschland an. Klaus Werner filmte mit einer über Mitarbeiter der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik in der DDR beschafften Videokamera die Aktion Michael Morgners " M. überschreitet den See bei Gallentin“. Von Anfang an waren die Begegnungen vom "Mosch“-Fotografen Ralf-Rainer Wasse für die Staatssicherheit dokumentiert worden. Diesmal schrieb auch Sascha Anderson Berichte. Die "illegale Beschaffung“ geriet Klaus Werner so zum Verhängnis – er wurde im selben Jahr als Leiter der Galerie Arkade entlassen.

Literatur:

Klaus Werner: Für die Kunst. Hrsg. von der Stiftung NEUE KULTUR Potsdam/Berlin. Köln 2009.

Thüringen

20.1.2012

Die Erfurter Ateliergemeinschaft

Von Dr. Klaus Michael

6.9.2012

Geb. 1959, promovierter Germanist, ist seit 1997 Präsidialsekretär der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden.

Im Jahr 1963 trafen sich im Atelier des Bildhauers Waldo Dörsch in der Erfurter Neuwerkstraße 29 (Haus Weinreiter) befreundete Künstler, um eigenständig Ausstellungen zu planen. Die "Erfurter Ateliergemeinschaft“, die aus dem Treffen hervorging, realisierte von 1964 bis 1974 insgesamt 45 Ausstellungen nonkonformer und kritischer Kunst und schuf damit ein für die damalige von kulturpolitischen Repressionen bestimmte Zeit einzigartiges Modell einer selbstbestimmten Produktions- und Künstlergalerie.

Zu den Gründern der "Erfurter Ateliergemeinschaft“ zählten neben Waldo Dörsch der Grafiker, Lehrer und Kunstsammler Rudolf Franke, der Grafiker Alfred Traugott Mörstedt, der Metallgestalter Helmut Senf und der Fotograf Johannes Sönnichsen sowie der Eisenacher Kunstschmied und Professor an der Hallenser Hochschule für industrielle Formgestaltung Günther Laufer. Im darauf folgenden Jahr schloss sich der Kunstsammler und Zahnarzt Bernd Gröber dem Kreis an.

Ziel der Gemeinschaft war es, sich ebenso mit dem Werk und den künstlerischen Ansätzen wichtiger Kollegen auseinanderzusetzen wie sich über künstlerische Trends und ästhetische Fragen auszutauschen. Es sollten Künstler ausgestellt werden, die im Kulturbetrieb der DDR "nicht zum Zuge kamen“ und die mit ihrem Werk in Ost und West Akzente setzten. Mit einer Ausstellung von Waldo Dörsch nahm die Ateliergemeinschaft am 15. Dezember 1963 im ehemaligen Dachatelier von Rolf Dieß ihre Galerietätigkeit auf.

In den folgenden zehn Jahren stellten unter anderen Gerhard Altenbourg, Elisabeth Ahnert, Achim Freyer, Hermann Glöckner, Günther Huniat, Roger Loewig, Robert Rehfeldt, Peter Sylvester, Dieter Tucholke und Albert Wigand aus. Aus Thüringen kamen Günther Jahn, Horst Jährling, Philip Oeser und Werner Schubert-Deister. Werkpräsentationen internationaler Künstler von HAP Grieshaber bis Raoul Ubac und Ryszard Otreba sowie eine Exposition mit Farbgrafik von Meistern der École de Paris aus der Sammlung Rudolf Franke wurden ebenso gezeigt wie jeweils zum Jahresende die sogenannte Weihnachtsausstellung der Erfurter Protagonisten. Darüber hinaus gab die Ateliergemeinschaft Grafikmappen, sogenannte "Jahresgaben“, in einer Auflage von 30 Exemplaren heraus. Sie enthielten jeweils zehn Blätter und waren einem von der Ateliergemeinschaft vorgegebenen Thema gewidmet. Nachdem die Mappen in den ersten beiden Jahren noch ohne Titel erschienen, folgten ab 1966 Titeleditionen – "Eisheilige“, "Kontakte“, "Die Stadt“, "Gesichter“, "Chiffren“, "Schattenblätter“, "Findungen“ und als Abschluss die Mappe "Thuringia“. Alle Mappenwerke wurden damals durch Werner Schmidt für das Kupferstichkabinett Dresden erworben.

1968 sorgte eine Ausstellung des Malers, Regisseurs und Meisterschülers von Brecht am Berliner Ensemble Achim Freyer für Aufsehen. Innerhalb weniger Jahre wurde Freyer, vor allem nach seiner Ausreise aus der DDR 1971, zu einem international gefragten Bühnenbildner. Die Ausstellungen von Gerhard Altenbourg, Hermann Glöckner und Roger Loewig hatten besondere Bedeutung, weil die Ateliergemeinschaft mit ihnen ein deutliches Zeichen gegen das vorherrschende kulturpolitische Klima dieser Jahre setzte. Loewig, der wegen einer Kunstedition ein Jahr in Haft verbracht hatte, konnte hier nach seiner Entlassung 1966 zum ersten Mal wieder ausstellen und fand vor allem Freunde und finanzielle Unterstützung. Seine letzte Ausstellung 1973 fand in Abwesenheit des Künstlers statt, weil Loewig zu diesem Zeitpunkt bereits im Westen lebte. Mit Werken Gerhard Altenbourgs, 1964 wegen "Zollvergehen“ zu einem halben Jahr Haft auf Bewährung verurteilt, richtete die Ateliergemeinschaft

drei Ausstellungen aus. Altenbourg war die prägende Persönlichkeit in der nichtoffiziellen Kunstszene dieser Jahre, weil er für das künstlerische Autonomieverständnis von Leben und Werk unmissverständlich Maßstäbe setzte.

Die Erfurter Ateliergemeinschaft beendete 1974 ihre Arbeit, die Ausstellungen in der Neuwerkstraße wurden jedoch unter dem Namen „Erfurter Atelierbund“ von Sieglinde Thimm, Rainer Luck und dem Lyriker Eberhard Häfner fortgesetzt – bis zu Jahr 1977 entstanden sechs Ausstellungen, unter anderem mit Strawalde (Jürgen Böttcher). Das Erfurter Modell der „Ateliergemeinschaft“ war zu seiner Zeit in Intention, Qualität und Wirkkraft singulär. Erst später entstanden in der DDR ähnliche Produzentengalerien wie 1977 die "Clara Mosch“ in Karl-Marx-Stadt, 1978 die Obergrabenpresse in Dresden und 1980 die Freiluftgalerie Stötteritz in Leipzig.

Literatur:

Kunst im Gegenwind. Die Erfurter Ateliergemeinschaft 1963 bis 1974. Mühlhausen und Erfurt 1998.

Die Galerie im Flur

Von Dr. Klaus Michael
6.9.2012

Geb. 1959, promovierter Germanist, ist seit 1997 Präsidialsekretär der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden.

Die Galerie im Flur am Anger 41 in Erfurt gilt als die wichtigste Wohnungsgalerie Thüringens Ende der 1970er Jahre. Ihre Schließung war zugleich ein typisches Beispiel für den Umgang des Staates mit nichtkonformen Künstlern.

Die Galerie im Flur am Anger 41 in Erfurt, von Dagmar und Klaus-Peter Peinzger 1978 gegründet und von der Autorin Gabriele Kachold von 1980 bis 1981 fortgeführt, gilt als die wichtigste Wohnungsgalerie Thüringens Ende der 1970er Jahre. Ihre Schließung war zugleich ein typisches Beispiel für den Umgang des Staates mit nichtkonformen Künstlern in den frühen 1980er Jahren.

Das Ehepaar Peinzger konzentrierte sich mit seinen Ausstellungen anfangs auf einen eher privaten Kreis von Erfurter Künstlern und deren Umfeld. Sie fassten die Galerie als Werkstatt auf, in der Begegnungen zwischen Künstlern und einem kunstinteressierten Publikum gestiftet werden sollten. Ausgestellt wurden Autodidakten und Künstler, die nicht dem Künstlerverband angehörten. Nachdem sich die Galerie Schritt für Schritt als Alternative zu den bestehenden Ausstellungsmöglichkeiten des Kulturbundes, der Stadt und des Verbandes Bildender Künstler entwickelt hatte, weitete sich Kreis der Ausstellenden auf professionelle Maler und Grafiker auch außerhalb der Grenzen des Bezirkes Erfurt aus.

Nachdem Peinzgers 1980 nach Berlin gezogen waren, übernahm Gabriele Kachold die Leitung und Organisation der Galerie. Kachold, nach einer Unterschriftenaktion gegen die Ausbürgerung Biermanns bis 1977 inhaftiert, ging es von Anfang an um einen Ort zur Etablierung alternativer künstlerischer Netzwerke und um die Schaffung von Gegenöffentlichkeit vor dem Hintergrund der unabhängigen Friedensbewegung und der durch die Gewerkschaft Solidarnosc im Nachbarland Polen angestoßenen Entwicklungen. Anlass zur Diskussion aktueller Probleme bot eine Ausstellung des Dresdner Malers Eberhard Göschel am 18. Oktober 1980, der mit dem ebenfalls anwesenden Peter Herrmann die Obergrabenpresse in Dresden gegründet hatte. Im Februar 1981 fand eine Werkschau von Werner Schubert-Deister statt, die mit einem Stockhausen-Konzert des Ensembles um den Weimarer Komponisten Michael von Hintzenstern eröffnet wurde. Schubert-Deister war ein abstrakter Maler und Bildhauer, von dem in den Jahren davor mehrere Werke auf Anordnung von Parteifunktionären zerstört worden waren und gegen dessen Familie wegen angeblichem illegalem Kunsthandel ein Strafbefehl über den Einzug des gesamten Vermögens verhängt wurde. Er reiste 1986 aus der DDR aus.

Die Hinwendung zu einer breiteren Öffentlichkeit, sichtbar durch den Druck und Versand von Einladungskarten, in der Hängung von Transparenten und Plakaten und in der Lancierung von Kurzbesprechungen im Lokalteil der Tageszeitung, hatte nicht nur eine stärkeres Publikumsinteresse zur Folge, sondern rief zugleich die kultur- und sicherheitspolitischen Organe auf den Plan. Ende 1980 wurde die Galeristin vom Rat der Stadt aufgefordert, Transparente und Plakate zu beseitigen und auf die Verteilung von Einladungen zu verzichten. Gleichzeitig schlug man ihr vor, die Galerie in die Verantwortung der Stadt oder des Kulturbundes überführen. Nach intensiver Diskussion im Kreise der Künstler wurde die Offerte abgelehnt, weil ihre Annahme das Ende selbstbestimmter Ausstellungstätigkeit bedeutet hätte. Schubert-Deister sprach sich dafür aus, die Arbeit der Galerie ohne falsche kulturpolitische Rücksichtnahme fortzuführen und die "Ausstellungstätigkeit als eine

Revolution im Stillen“ zu verstehen.

Eine für April 1981 vorgesehene Ausstellung von Ralf Kerbach besiegelte das Ende der Galerie. Kerbach wollte Zeichnungen und einen Holzschnittzyklus zu Texten befreundeter Autoren ausstellen. Für den Abend der Eröffnung plante er einen Auftritt seiner Künstlerpunkband "Zwitschermaschine “ mit Lothar Fiedler, Helge Leiberg, Michael Freudenberg und Cornelia Schleime sowie eine Lesung von Sascha Anderson, Bert Papenfuß und Eberhard Häfner. Fünf Tage vor Eröffnung beschlossen die Erfurter Bezirksverwaltung der Staatssicherheit und die Abteilung Kultur des Rates der Stadt die "Liquidierung“ der Galerie. Einen Tag später wurde die Galeristin in einer Aussprache vom Rat der Stadt darüber informiert, dass die Räume der Galerie gesperrt seien und es keine Ausstellungen mehr geben dürfe. Obwohl in der Galerie am Tag darauf ein gleichlautendes Schreiben eintraf, kamen die Galeriemitglieder überein, an der Ausstellung festzuhalten und die Eröffnung vorzubereiten. Am Abend des 4. April 1981, dem Tag der Ausstellungseröffnung, veranlassten Mitarbeiter der Stadt, die bereits gehangene Ausstellung wieder von den Wänden zu nehmen. Auch die geplante Lesung konnte nicht durchgeführt werden, da Bert Papenfuß für den gleichen Tag zum Wehrkreiskommando bestellt worden war. Kurz darauf wurden Dagmar und Peter Peinzger die Nutzungsrechte für ihre Erfurter Wohnung entzogen. Als Reaktion darauf versammelten sich im gleichen Jahr zahlreiche mit der Galerie verbundene Künstler, um sich über die Möglichkeiten der Gründung eines Gegenverbandes zum Verband Bildender Künstler der DDR zu verständigen. Die Initiative scheiterte wie auch der drei Jahre später unternommene Versuch der Autoren Bernd Wagner und Uwe Kolbe.

Die Jenaer Hofvernissagen

Von Dr. Klaus Michael

6.9.2012

Geb. 1959, promovierter Germanist, ist seit 1997 Präsidialsekretär der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden.

Die Jenaer Hofvernissagen fanden von 1986 bis 1988 auf einem besetzten Hinterhof statt. Sie ließen Jena zu einem wichtigen Ort der künstlerischen Opposition und Gegenkultur in Thüringen werden.

Auf das Verbot seiner Ausstellung in der Jenaer Stadtgalerie reagierte der Jenaer Maler Gerd Wandrer mit einem Ausreiseantrag. Da ihm mit dem Antrag zugleich öffentliche Auftritts- und Ausstellungsmöglichkeiten verwehrt waren, suchte er nach einer möglichen Alternative. Sie ergab sich im Hof zwischen Johannisstraße 16 und Jenergasse 7. Im baufälligen Hinterhaus der Johannisstraße 16, das von Theologie- und Germanistikstudenten bewohnt wurde, richtete sich Wandrer ein Ausweichatelier ein. Im Herbst 1986 regte er an, den Hof von Schutt zu befreien, um dort in loser Folge Ausstellungen zu organisieren. Zur Einweihung im November zeigte der Künstler eigene Werke.

Im Frühjahr des nächsten Jahres folgte eine weitere Ausstellung Wandrers. Unter dem Titel "Akt und Figur“ stellten im Mai 1987 Künstler aus Jena aus. Bis zur Ausreise des Malers im Herbst 1987 wuchs die Zahl auf sieben Ausstellungen, deren Eröffnungen bei Künstlern und Oppositionellen aus Thüringen schnell beliebt wurden. Die überregionale Ausstrahlung der Hofvernissagen provozierte zunächst Misstrauen, dann das Einschreiten der Behörden. Im Juli 1987 wurde Wandrer wegen der mit den Eröffnungsfesten verbundenen "Ruhestörung“ mit einem Ordnungsstrafverfahren von eintausend Mark belegt. Die Strafe wurde jedoch aufgehoben, weil Wandrer dagegen Widerspruch einlegte und sich unter der Anwohnerschaft kein Kläger fand.



Eröffnung der Ausstellung von Tim Rotschoenberg (Freiberg), 14. Mai 1988: Lesung von Johannes Jansen. Lizenz: cc by-nc-nd/3.0/de/ (Bertram Hesse)

Nach der Ausreise von Annette und Gerd Wandrer 1987 wurden die Vernissagen von einer Gruppe unter Leitung des Zahnarztes und späteren SDP-Gründers Joachim Hofmann und des Fotografen Bertram Hesse fortgeführt. Es folgten im Mai 1988 eine Ausstellung von Tim Rotschoenberg aus Freiberg, deren Eröffnung von einer Lesung von Johannes Jansen begleitet wurde, und Expositionen Jenaer Künstler wie Arnulf Ehrlich, die in den 1980er Jahren über keine oder nur eingeschränkte Ausstellungsmöglichkeiten verfügten.

Die 11. Ausstellung mit großformatigen Plastiken von Eva Anderson (Eva Backofen) und Ölbildern von Detlef Schweiger, die am 25. Juni 1988 mit einer Lesung von Bernd Igel, mit Filmen von Gino Hahnemann und der "Rennbahnband“ der Dresdner Maler und Grafiker Christiane Just und Andreas Hegewald eröffnete, wurde zum Menetekel für zukünftige Veranstaltungen. Da man von Seiten der Staatsmacht befürchtete, dass sich Jena, bis in die frühen 1980er Jahre ein führendes Zentrum der politischen Opposition und seit 1983 Versammlungsort für Ausreisewillige aus dem gesamten Süden der DDR, auch zu einem Ort der künstlerischen Opposition und Gegenkultur entwickeln könnte, beschloss man in einer abgestimmten Aktion von Partei, Staatssicherheit, Polizei und Stadtverwaltung, die Hofvernissagen zu beenden. Auf Anweisung des stellvertretenden Oberbürgermeisters Krause und im Auftrag der Städtischen Gebäudewirtschaft wurden die Plastiken

von Eva Anderson und ein Ölbild Detlef Schweigers am 29. Juli 1988 auf die Mülldeponie Großlöbichau gebracht und zerstört. Abgesichert wurde diese Aktion von einem umfangreichen Polizeiaufgebot und von Vertretern der Staatssicherheit. Um weitere Ausstellungen und Veranstaltungen zu verhindern, wurde eine Mauer quer über den Hof gezogen. Die staatliche Intervention, kurz vor dem Ende der DDR, führte zu landesweiten Protesten, handelte es sich bei Anderson und Schweiger doch nicht um "rechtlose“ Oppositionelle, sondern um etablierte Mitglieder des Dresdner Verbandes Bildender Künstler, die gegen die Zerstörung ihrer Arbeiten juristisch vorgingen.

Darüber hinaus wandte sich Joachim Hoffmann mit einem Protestschreiben an den Stellvertretenden Minister für Kultur Dietmar Keller. Auch die Künstlerszene des Prenzlauer Bergs formulierte einen " Offenen Brief“, der am 10. August 1988 in der nicht offiziellen Zeitschrift "Verwendung“ veröffentlicht wurde. Die Proteste führten zwar zu einer Entschädigung der beteiligten Künstler und schließlich zur Ablösung der Kulturstadträtin Gudrun Niemann, fortgesetzt wurden die Jenaer Hofvernissagen jedoch nicht.

Galerie Schwamm in Weimar

Von Dr. Klaus Michael

Geb. 1959, promovierter Germanist, ist seit 1997 Präsidialsekretär der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden.

6.9.2012

Die 1988 gegründete Galerie Schwamm in Weimar wandte sich an Künstler, die aus kulturpolitischen oder ästhetischen Gründen nicht ausstellen durften und aus dem Kulturbetrieb ausgeschlossen waren.

Die von Conny und Udo Dietrich 1988 in der Karl-Liebknecht-Straße 14 in Weimar gegründete Galerie Schwamm war wie die Galerie Wohnmaschine in Berlin und der Galerie Artefakt in Dresden eine der wichtigen Spätgründungen unabhängiger und selbstbestimmter Galerien der DDR. Seit den 1980er Jahren hatte sich Weimar mit der Hochschule für Bauwesen, der Musikhochschule und zahlreichen Aktivitäten unter dem Dach der Kirche zu einem Zentrum unangepasster Kunstbestrebungen im Südwesten der DDR entwickelt.

Symbolträchtig am Nationalfeiertag der DDR am 7. Oktober 1988 eröffnet, wandten sich die Galeristen an Künstler, die aus kulturpolitischen oder ästhetischen Gründen nicht ausstellen durften und aus dem Kulturbetrieb ausgeschlossen waren. Auf die Schwierigkeiten und Konflikte dieser Künstlergruppe anspielend heißt es im Gründungsmanifest der Galeristen: "Alle leben mit ihrer Innen- und Außenwelt in einem Zustand der ständigen friedlichen oder nicht friedlichen Koexistenz. Viele verschließen sich davor nicht, einige treibt dieser Konflikt zu künstlerischer Tätigkeit. Das sind die potentiellen Aussteller der Galerie Schwamm."

Inspiriert von Galerien wie der Leipziger Eigen+Art, der Berliner „Wohnmaschine" oder der Galerie Oben in Karl-Marx Stadt, bauten Conny und Udo Dietrich die ihnen in der ersten Etage eines von Schwamm befallenen Wohnhauses im Weimarer Stadtzentrum als Atelier zugewiesene Wohnung zur Galerie aus. Bis zu ihrer Übersiedlung Anfang September 1989 fanden sieben Ausstellungen statt. Künstlerisch sahen sich die Galeristen vor allem dem figurativen Expressionismus verpflichtet. Neben den Initiatoren waren die Fotografen Claus Bach und Wolfram Ehrhard und die Maler und Objektkünstler Holger Schaller, Torsten Schlüter und Dieter Weise vertreten. Zum engeren Künstler- und Unterstützerkreis gehörten Claus Bach, Frank Zindner und Konrad Senf, die die Galerie nach der Ausreise des Ehepaars bis Anfang der 1990er Jahre fortführten.

In der Regel wurden die Ausstellungseröffnungen von Lesungen und Konzerten begleitet. Neben klassischer Musik traten Punk- und Punkrockbands wie die "Madmans", der "Demokratische Konsum " oder der "Rest" auf. Eröffnungseinladungen wurden von den ausstellenden Künstlern selbst hergestellt und im Freundes- und Bekanntenkreise vertrieben.

Mit der Galerie eng verbunden war die nichtoffizielle Weimarer Künstlerzeitschrift "Reizwolf", die – von 1988 bis 1990 von Claus Bach und John-Albrecht Keiler herausgegeben – in 13 Nummern erschien und die ebenso wie die Galerie eine wichtige Vernetzungsfunktion für Thüringer Künstler hatte.

Leipzig

20.1.2012

Die Freiluftgalerie Stötteritz

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Im Gartenatelier Günther Huniats, der späteren Freiluftgalerie Stötteritz, fanden die wohl wichtigsten frühen Ansätze für einen nicht-akademischen künstlerischen Ausdruck und seine eigenverantwortliche Präsentation ihr Zentrum.

Die wohl wichtigsten frühen Ansätze für einen nicht-akademischen künstlerischen Ausdruck, seine eigenverantwortliche Präsentation und neue, ungewohnte Organisations- und Kommunikationsformen fanden in Leipzig ihr Zentrum im Gartenatelier Günther Huniats im Stadtteil Stötteritz. Gemeinsam mit Freunden wie Manfred Smollich, Gil Schlesinger, Roland Frenzel und Thomas Ranft besetzte Huniat leerstehende, dem Verfall preisgegebene Häuser, um sie mit den eigenen Bildern und Objekten wiederzubeleben. Wurde eines der Gebäude abgerissen, zog er ins nächste, wenige Meter weiter. Die hinter dem einen – Nummer 73 in der Holzhäuser Straße – liegenden, verwilderten Gärten verwandelte er 1972 in ein weiträumiges Freiluftatelier, den Plastikgarten Stötteritz. Dort gründete Huniat acht Jahre später die Freiluftgalerie Stötteritz, in der bis 1989 in den Sommermonaten dreizehn Ausstellungen mit Skulpturen, Objekten und Installationen stattfanden.

Ab 1975 erweiterte sich der Freundeskreis: Andreas Dress kam aus Dresden, Gregor-Torsten Schade (Kozik), Frieder Heinze, Hans-Hendrik Grimmling und Lutz Dammbeck waren sich beim Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst begegnet. Sehr unterschiedlich im künstlerischen Gestus, weit entfernt davon, weltanschaulich gleicher Meinung zu sein, vereinte sie das Bedürfnis nach unbeaufsichtigtem Erproben eigener Fähigkeiten und einem Spielraum für Experimente. Im Gartenatelier Günther Huniats fanden sie, wonach sie suchten. Hier wurden die ersten Land-Art-Objekte installiert, kollektive Malaktionen in Szene gesetzt, Feste gefeiert, Ideen ausgebrütet und Projekte geschmiedet. Mit den inzwischen nach Karl-Marx-Stadt übergesiedelten Ranfts und Schade verbanden die Freunde weiterhin gemeinsame Unternehmungen – bekannt geworden sind die Fußballspiele und die Auktionen, für die auch Künstler aus dem westlichen Ausland Arbeiten stifteten und deren Erlös unter anderem die Gründung der Produzentengalerie "Clara Mosch“ ermöglichte.

1977 entwickelten die gerade in den Verband Bildender Künstler aufgenommenen jungen Hochschulabsolventen mit dem Projekt "Tangente“ erstmals die Idee einer gemeinsamen "grenzüberschreitenden“ Ausstellung, die parallel zur VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden stattfinden sollte. Unbefriedigt von den immer wieder gleichen Konstellationen zusammengetragener Bilderberge in den zentral geplanten Präsentationen entstand das Bedürfnis, zu einer selbst gewählten Korrespondenz von Form, Farbe oder Thema zu gelangen und mit dem Publikum in direkten Kontakt zu treten. Nicht mehrere, auf ein Genre begrenzte Einzelkollektionen sollten gezeigt werden, sondern das, was den künstlerischen Alltag bedeutete, nämlich das aufmerksame Verfolgen der Arbeit des anderen, die kommunikative Bezugnahme aufeinander und zu anderen künstlerischen Disziplinen. Geplant war gleichermaßen die Anwesenheit der Künstler während des gesamten Zeitraumes, um die entstandenen Gemeinschaftsprojekte vorzustellen und Diskussionen zu provozieren, wie das Vorführen eigener Experimental- und Animationsfilme sowie die Veranstaltung von Lesungen, Konzerten und Theateraufführungen. War dieses Vorhaben noch in Abstimmung mit den offiziellen Institutionen des Verbandes Bildender Künstler, des Rates des Bezirkes und der Partei geplant worden und deshalb an ideologischen Auflagen und politischen Intrigen gescheitert, gelang der Gruppe im Herbst 1984 ein handstreichartiger Piratenakt – in der Messehalle am Markt fand der als Werkstatt

deklarierte "1. Leipziger Herbstsalon“ statt.

Die Künstler verstanden ihre Aktion als ästhetischen Befreiungsschlag von einer bevormundenden staatlichen Genehmigungspraxis, Partei und Behörden sahen darin ein Beispiel "konterrevolutionärer Entwicklungen“ und damit eine politische Provokation. Deshalb wurden Günther Huniat und Hans-Hendrik Grimmling auf Anweisung des Verbandspräsidenten Willi Sitte aus der Sektionsleitung des Leipziger Bezirksvorstandes entfernt. Frieder Heinze solidarisierte sich und trat selbst aus. Ohne Zuversicht auf ein baldiges Aufbrechen der festgefahrenen Verhältnisse verließen Lutz Dammbeck, Hans-Hendrik Grimmling und der am Herbstsalon ebenfalls beteiligte Günter Firit 1986 die DDR.

Literatur:
Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970–1990. Hrsg. von Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert. Leipzig 2002.

Der "1. Leipziger Herbstsalon“

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Das Monopol der Kulturbürokratie über den öffentlichen Raum in der DDR und auf die Entscheidung darüber, welche Künstler welche Ausstellung an welchem Ort zeigen dürfen, wurde endgültig mit dem "1. Leipziger Herbstsalon“ gebrochen.

Das Monopol der Kulturbürokratie über den öffentlichen Raum in der DDR und auf die Entscheidung darüber, welche Künstler welche Ausstellung an welchem Ort zeigen dürfen, wurde endgültig mit dem " 1. Leipziger Herbstsalon“ gebrochen. Er widerlegte die Vorstellung von der Kontrollfähigkeit der Gesellschaft über die Kunst und war als Präsentation unterschiedlichster Positionen jenseits der auf Malerei und Zeichnung fixierten Haltungen der "Leipziger Schule“ eine Provokation.

Im Sommer 1984, am achten Jahrestag des gescheiterten Ausstellungsprojektes „Tangente“, trafen sich die Leipziger Maler Hans-Hendrik Grimmling, Frieder Heinze, Lutz Dammbeck, Günther Huniat, Olaf Wegewitz und Günter Firit, um noch einmal in Eigenregie eine unzensierte Ausstellung anzuregen, die ihre Arbeitsbegriffe thematisierte – den Umgang mit Material, die Vernetzung der künstlerischen Bereiche, die Einbeziehung neuer Möglichkeiten der Kommunikation, den Übergang zu Sprache, Musik, zum Objekt. Der Titel "1. Leipziger Herbstsalon“ wurde in Anspielung auf Herwarth Waldens Ausstellung im Jahr 1913 gewählt. Grimmling, Heinze und Huniat mieteten als Mitglieder der Sektionsleitung des Verbandes Bildender Künstler für November eine Etage von über 1.000 qm im Messehaus am Markt in der Innenstadt. Das gelang, weil das Messeamt die längste Zeit glaubte, den Vertrag für eine offizielle Veranstaltung geschlossen zu haben. Erst nachdem die Arbeiten aus den Ateliers in die Halle transportiert, die Installationen aufgebaut und die Einladungen in den Briefkästen gelandet waren, wurden die Behörden aufmerksam und versuchten, die Ausstellung zu verhindern.



Der Künstler Akos Novaky spricht über den "Herbstsalon" und dessen Auswirkungen auf die nachfolgende Generation. (http://www.bpb.de/mediathek/152945/wir-wollten-etwas-eigenes-haben)

Doch auch die Öffentlichkeit war bereits hellhörig geworden: Die Nachricht von der Konfrontation mit dem Verband und dem Rat der Stadt verbreitete sich wie ein Lauffeuer in der Stadt und wurde nicht nur in Künstlerkreisen debattiert. Selbst ältere Kollegen wie Wolfgang Mattheuer und Bernhard Heisig, damals Rektor der Hochschule für Grafik und Buchkunst und hoher Funktionär der Verbands- und Parteileitung, solidarisierten sich, obwohl gerade die Abkehr von den Traditionen der "Leipziger Schule" zum erklärten Programm der Organisatoren des Herbstsalons gehörte. Vermutlich war es die Intervention Heisigs in der Kulturabteilung des ZK der SED, die schließlich die Rücknahme des vom Rat des Bezirkes beschlossenen Ausstellungsverbots und der Vertragsannullierung durch die Leipziger Messe bewirkte. Die bereits in die Wege geleitete Räumung der Ausstellung wurde offenbar ausgesetzt, weil die Funktionäre nicht riskieren wollten, dass die Präsentation eines nicht genehmen künstlerischen Konzepts zur politisch brisanten Protestaktion geriet: Die Künstler hatten gedroht, mit ihren Bildern den Marktplatz zu besetzen.

In den folgenden vier Wochen sahen fast zehntausend Menschen aus dem In- und Ausland die Ausstellung, obwohl es in der Öffentlichkeit keinerlei Hinweise auf sie gab. Vor allem die jüngere Generation von Künstlern sah sich ermuntert, fortan die Ideen des "Herbstsalons“ zu multiplizieren, ohne sich um Lehre, Traditionen und kulturpolitische Floskeln zu kümmern. Wenig später stifteten die Beteiligten der Ausstellungsaktion einige Werke zum Verkauf für die Renovierung der Räume einer stillgelegten Fabrik in der Leipziger Südvorstadt, in der eine Gruppe junger Hochschulabsolventen eine Produzentengalerie betreiben wollte und aus der bald darauf die Galerie Eigen+Art hervorging. Und in Dresden initiierten Studenten der Bühnenbildklasse an der Hochschule für Bildende Künste, die sich zur Gruppe der "Autoperforationsartisten“ zusammenschlossen hatten, nach seinem Vorbild einen "Frühlingssalon“.

Literatur:

Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970–1990. Hrsg. von Uta

Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert. Leipzig 2002.

Die Hochschule für Grafik und Buchkunst

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig war einerseits das Lehrinstitut des Sozialistischen Realismus und andererseits unmittelbar an der Ausprägung von Gegenentwürfen zu ihren politisch und ideologisch motivierten Strategien beteiligt.

Die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig ist ohne Zweifel als die einflussreichste Institution des Kunstsystems in der DDR zu betrachten. Sie war einerseits *das* Lehrinstitut des Sozialistischen Realismus und andererseits unmittelbar an der Ausprägung von Gegenentwürfen zu ihren politisch und ideologisch motivierten Strategien beteiligt. In der Lehre wurde der Realismus in akademisch-konservativer Tradition gepflegt, sei er nun kritisch-veristisch, expressiv oder symbolverdichtet. Die in den 1970er und 1980er Jahren auch in der Bundesrepublik Anerkennung findende Maltradition der "Leipziger Schule“ behauptete dieses Prinzip ungebrochen.

Die exponierte Stellung dieser Schule in der Selbstwahrnehmung der DDR-Kulturpolitik mag der Grund dafür gewesen sein, dass ihren Vertretern eine weitreichende Entscheidungskompetenz und Handlungsautonomie in der Lehre und Ausstellungspolitik zugestanden wurde. Bernhard Heisig, von 1976 bis 1985 Rektor der Hochschule, nutzte den Spielraum weidlich aus. Selbst ein Vertreter dieses Konzepts und vielfach in den Machtapparat verstrickt, war er zugleich ein väterlicher Lehrer, der seine Schüler vor den Angriffen der Kulturfunktionäre in Schutz nahm. In seiner Funktion als Mitglied der SED-Bezirksleitung setzte er sich auch für ein ausgewiesenes Gegenprojekt zur eigenen Doktrin wie den "1. Leipziger Herbstsalon“ ein.

Der Zeitpunkt, an dem die realismustreuen Maximen der Leipziger Hochschule ins Wanken gerieten, lässt sich deshalb genau benennen: 1979 engagierte Bernhard Heisig Hartwig Ebersbach als Assistenten der Fachklasse "Angewandte Malerei und Grafik“ von Professor Heinz Wagner und forderte ihn auf, mit seinen Schülern experimentell zu arbeiten. Nicht, dass sich die Verhältnisse plötzlich geändert hätten. Die wenigsten Studenten nahmen das, was in dieser Klasse entstand, zur Kenntnis. Allein die Tatsache ihrer Existenz – gegen die verordnete "Gewerketrennung“ und fixierte Traditionsverbundenheit in der Kunst – sorgte für innerbetriebliche Irritation, und das wurde als wohltuend wahrgenommen. 1981 wurde die "Experimentalklasse“ auf Anweisung des Ministeriums für Kultur wieder geschlossen: Ebersbachs erster Schüler Hans-Joachim Schulze hatte seinem Diplom folgerichtig den Charakter eines "Experiments“ verliehen, für das es keine Maßstäbe der Bewertung und also keine Note gab. Zu diesem Zeitpunkt hatten die künstlerischen Strategien Schulzes ihre Wirkung nach außen aber schon entfaltet.

Durch die Verbindung zu seinem Sammler Peter Ludwig – der seit 1977 große Mengen an DDR-Kunst kaufte und dem dafür Sonderkonditionen des Staatlichen Kunsthandels der DDR gewährt wurden – gelang es Bernhard Heisig auch, die Lehre mit internationalen Ausstellungsaktivitäten in der hochschuleigenen Galerie zu verbinden, die andernorts in der DDR nicht möglich waren und sowohl die künstlerischen Auseinandersetzungen an der Hochschule selbst beeinflussten als auch für die Subkultur Leipzigs und die Kunstlandschaft der DDR Ausstrahlungskraft besaßen. Es wurden Ausstellungen wichtiger Positionen der klassischen Moderne und der westlichen Gegenwartskunst gezeigt, deren Werke zumeist aus den Sammlungen von Ludwig stammten. Die wichtigste Ausstellung dieser Reihe war die Präsentation des Frühwerks von Joseph Beuys (1988), dessen Arbeiten für viele

Künstler in der DDR eine besondere Rolle als "Irritationsinstrumente“ (Eugen Blume) spielte. Am Abend der repräsentativen Eröffnung in der Hochschule für Grafik und Buchkunst begann auch der Werkstatt-Zyklus „Nach Beuys“ im Hinterhofgebäude der Galerie Eigen+Art im Leipziger Stadtteil Connewitz.

Literatur:

Bismarck, Beatrice von/Rink, Christine (Hrsg.): Nur hier? Die Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1980–2005. Bielefeld 2005.

Hans-Joachim Schulze und die "Gruppe 37,2“

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Hans-Joachim Schulze gehörte zu den wenigen Künstlern in der DDR, der das intellektuelle Vermögen, die Sprachgewalt und den Mumm hatte, den permanenten Tabubruch der Grenzüberschreitung zwischen Kunst, Musik, Performance und Theorie zu proklamieren. (Christoph Tannert)

Hans-Joachim Schulze war der erste Schüler Hartwig Ebersbachs, der 1981 sein Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst mit einem "Experiment“ abschloss. Die Analyse der eigenen Tätigkeit hatte er konsequent in ein Environment seines Produktionsprozesses umgesetzt – als stilisierten Arbeitsraum, vom Fußboden bis zur Decke angefüllt mit Zeitungen, Fundstücken, Rudimenten früherer Arbeiten bis hin zu fertigen Systemzeichnungen und Fotodokumentationen seiner Aktionen. Das Interesse Schulzes an der Gestaltung von solchen Zusammenhängen entstand aus der Rezeption vor allem Marxscher Schriften. 1979 gründete er gemeinsam mit seiner damaligen Frau Gunda, seinem Lehrer Hartwig Ebersbach und dem Philosophen Wolfgang Peters einen Arbeitskreis, um über eine Neuorganisation künstlerischer Tätigkeit zu diskutieren.

Die Arbeit in der Gruppe – Gespräche zu Problemen der Informationsverarbeitung und Psychologie, kritische Auseinandersetzungen zur Philosophie und Erkenntnistheorie, Gesprächsaufzeichnungen, Prozessanalysen, Modellentwürfe und praktische "Betriebsabläufe“ – sollte einen notwendig zu vollziehenden Paradigmenwechsel von einem starren, mechanistischen, autoritären Denken hin zu einem spielerischen, zufälligen und assoziativen ermöglichen. Die Bildproduktion diente dabei dem Entwurf eines Systems "symbolischer Repräsentanzen“, um nicht nur auf eine Sprache angewiesen zu sein, die als solche einem deterministischen Weltbild unterworfen war.

Aus dem Arbeitskreis entstand im Sommer 1982 die "Gruppe 37,2“. Der Name war Programm: 37,2, ein Terminus, der in der Informationstheorie der Überraschungswert genannt wird, kennzeichnet in den verschiedensten Bereichen "kritische Momente“ oder "optimale Werte“. Erstes Ergebnis der Zusammenarbeit von Gunda und Hans-Joachim Schulze, Hartwig Ebersbach, dem Fotografen Peter Oehlmann, der Psychologin Annelie Harnisch und der Problemanalytikerin und Kybernetikerin Brunhild Matthias war ein Konzept für die "wissenschaftlich-künstlerische Arbeit in der sozialistischen Produktion “ und das "Pilotprojekt Jugendklub“. Durch Annelie Harnisch konzentrierte sich die Gruppe intern auf psychische Trainingsprozesse. Die künstlerische Produktion verstand sich in diesem Zusammenhang als Improvisation im kommunikativen Reagieren aufeinander oder als Protokoll eines Trainingsprozesses, das die unterschiedlichen Interaktionsformen präzise im gemeinsam entwickelten bildhaften Zeichensystem aufzeichnete.

In der musikalischen Improvisation fand die Gruppe eine Verbindung zu den eigenen Ansätzen. Eine Reihe von öffentlichen Aktionen zwischen Happening und Performance fand von November 1982 bis März 1984 in Karl-Marx-Stadt, Berlin, Halle und Leipzig statt. Sie, "demonstrierten“ einerseits in der Interaktion von Musik, gestischer Malerei, Tanz und Pantomime die in der Gruppe entwickelten " Arbeitsabläufe“ und "Handlungsalgorithmen“. Andererseits waren sie der Versuch, mit dem Publikum in den kommunikativen Austausch zu treten.

Im gleichen Jahr veranstaltete die Gruppe Kreativitätstrainings für sogenannte "staatliche Leiter“ der Bauakademie und des Kombinats VEB Carl Zeiss Jena sowie für Leiter von Jugendklubs. Die Teilnehmer waren aufgefordert, mit Pinsel und Farbe bestimmte Situationen und ihre Beziehung zueinander darzustellen. Was bei den Beteiligten großes Interesse und Zustimmung hervorrief, wurde von den betrieblich Verantwortlichen schnell torpediert. Die "praktizierte Selbstorganisation“, so fürchtete man wohl, würde sich den eingespielten Kontrollmechanismen entziehen. Die als Veranstaltungsreihe geplanten Aktivitäten wurden eingestellt. In dieser Zeit verließen Hartwig Ebersbach und Brunhild Matthias die Gruppe.

Im September 1983 erhielt Hans-Joachim Schulze einen Vertrag mit der Bezirksleitung der FDJ, der ihm die Verwirklichung seiner Ideen in einem gesellschaftlich relevanten Rahmen erlaubte – der Vertrag beauftragte Schulze, nach der Analyse der Arbeit in den FDJ-Jugendklubs von Leipzig-Grünau einen " Modelljugendklub“ für den Stadtbezirk zu entwerfen. Die Analyse fasste Schulze in einem Text zusammen, in dem er für die Jugendlichen "freie Selbstbetätigung“ und einen „nicht vorstrukturierten Raum“ beanspruchte, der aktive Rezeption und Eigeninitiative erst ermöglicht. Nachdem in einem der Klubs unter seiner Anleitung eine Wand in einer orgiastischen Aktion bemalt worden war, erhielt Schulze Hausverbot für alle kulturellen Einrichtungen des Stadtbezirkes. Die monatliche Überweisung der vertraglich vereinbarten Summe war von nun an verbunden mit der nur bedingt wohlwollenden Ermahnung: "Sie machen am besten nichts.“

Auch die Staatssicherheit war inzwischen daran gegangen, die Vorgänge "aufzuklären“ – sie identifizierte Hans Schulze als einen „eindeutigen Vertreter der Aktionskunst“, der mit seinen Aktivitäten "politisch-negativen Einfluss“ ausübt, "indem er feindlich-negativ den Marxismus-Leninismus interpretiert und verbreitet“. Weil man darin die "Zielstellung, eine gesellschaftspolitische Konzeption für die DDR entsprechend [seiner] Auffassung zu erarbeiten“, erkannte, eröffnete die Abteilung XX/7, zuständig für die Observation von Schriftstellern und Künstlern, im Frühjahr 1983 eine "operative Personenkontrolle“ – Deckname: "Verbesserer“. Die Akte wurde 1986 geschlossen. Schulze verließ die DDR, "weil es nichts mehr zum Weiterkämpfen gab“.

Literatur:
Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970–1990. Hrsg. von Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert. Leipzig 2002.

Die Galerie Eigen+Art

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Von 1985 bis 1990 fanden in der Galerie Eigen+Art in der Fritz-Austel-Straße 31 insgesamt 58 Ausstellungen vor allem junger Leipziger Künstler statt.

Die Entstehung der Galerie Eigen+Art verdankt sich einer Reihe von Zufällen. Nach seiner Entlassung als "Instrukteur für Jugendklubs“ beim Rat des Stadtbezirks Südost – er hatte sein Amt genutzt, unerwünschten Bands, Liedermachern und Schriftstellern Auftrittsmöglichkeiten zu verschaffen – begann Gerd Harry Lybke, genannt Judy, 1983 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Modell zu stehen. Im "Abendkurs“, einer Art Vorbereitung auf das Studium, lernte er Gleichgesinnte kennen, denen das festumrissene akademische Profil der künstlerischen Ausbildung wenig zuzusagen schien. Bald fanden sich einige von ihnen zusammen und arbeiteten gemeinsam in einer ausgedienten Werkhalle im Leipziger Industrieviertel Plagwitz. Als es darum ging, ihre dort entstandenen "Kunstwerke“ öffentlich zu zeigen, schlug Judy vor, das doch in seiner Wohnung am Körnerplatz zu tun. Die Auseinandersetzung mit ästhetischen Positionen interessierte den frischgebackenen Galeristen dabei nicht. Ihm ging es eher darum, ein spielerisches und kommunikatives Ambiente zu schaffen, in das die jungen Künstler, viele davon Autodidakten, und ebenso ihr Publikum – Lehrlinge, Fachschüler, Studenten der Universität und des Theologischen Seminars, Schauspielschüler und Musikstudenten – unbeschwert eintauchen konnten.

Ein Jahr später nutzten sechs Leipziger Künstler, ihrerseits Mitglieder des Verbands Bildender Künstler, Gesetzeslücken der Bürokratie und mieteten eine ganze Etage des Messehauses am Markt, um endlich eine Ausstellung ohne ideologische Bevormundung durchzuführen – den "1. Leipziger Herbstsalon“. Wenige Wochen nach diesem erfolgreichen Unternehmen versteigerten sie bei "Mutter Krause“, einer in Theologen- und Künstlerkreisen bekannten Kneipe in der Leipziger Südvorstadt, einige ihrer Werke, um eine Gruppe jüngerer Absolventen der Hochschule bei ihrem Vorhaben zu unterstützen, eine eigene Galerie zu eröffnen. Was fehlte, war ein Galerist, der den Aufwand kontinuierlicher Kleinarbeit nicht scheute.

Gerd Harry Lybke bot sich dafür an. Anfang 1985 gelang es ihm mithilfe des Malers Akos Novaky, ebenfalls Verbandsmitglied, einen Mietvertrag für die kleine Fabriketage der ehemaligen Firma "Rohrer & Klinger“ in der Fritz-Austel-Straße 31 zu erhalten. Nach dem Stifterfest am 27. Juni und dem folgenden Ausbau des zweiteiligen Werkstattraums wurde die Galerie Eigen+Art am 25. Oktober mit den Werken der "Stifter“ Lutz Dammbeck, Klaus Elle, Günther Firit, Hans Hendrik Grimmling, Andreas Hanske, Frieder Heinze, Michael Kunert, Akos Novaky, Peter Oehlmann, Gundrun Petersdorf, Ingo Regel, Hans Scheuerecker, Tobias E. und Olaf Wegewitz eröffnet. Bis 1990 fanden in der Galerie am selbigen Standort insgesamt 58 Ausstellungen vor allem junger Leipziger Künstler statt. Die Mehrzahl von ihnen war nach wie vor im Verband integriert, und von der nicht offiziell genehmigten Ausstellungstätigkeit der Galerie gingen kaum politische Impulse aus. Deshalb verzichteten die Behörden darauf, Maßnahmen zur Verhinderung ihres Fortbestehens zu ergreifen – zumal die Staatssicherheit im Besucherkreis der Galerie ein neues Selbstbewusstsein konstatierte, das eine verordnete Schließung nicht stillschweigend hingenommen hätte.



Gerd Harry Lybke über Selbstbestimmtheit und Verantwortungsgefühl sowie die alternative Kunstszene in der DDR, die er als "Parallelgesellschaft" wahrgenommen hat. (http://www.bpb.de/mediathek/154811/wir-bewegten-uns-ploetzlich-im-luftleeren-raum)

Nicht zuletzt verdankte die Eigen+Art ihr Bestehen und ihren Erfolg bis in die Gegenwart der erstaunlichen Professionalität, mit der Gerd Harry Lybke von Anfang an den "Betrieb“ der Galerie organisierte. Er sorgte dafür, dass die Galerie regelmäßig geöffnet war (Mi 17–19, Sa 14–18 und So 16–20 Uhr), und fand in dem Siebdrucker Hartmut Tauer einen Mitstreiter, der im Auftrag der Galerie die Herstellung von Einladungen, Plakaten und Katalogen wagte, ohne eine Druckgenehmigung einzuholen. Damit war eine breite Öffentlichkeit über den kleinen Kreis der Eingeweihten hinaus sichergestellt. Die Einrichtung eines Dia- und Videoarchivs sowie die jährlich im Selbstverlag herausgegebene Dokumentation erwiesen sich im Nachhinein als besonders vorausschauende Investition für den Eingang in die Geschichte.

Mit den Initiatoren kam es nach einigen Monaten zum Streit über das Profil der Galerie, auch weil sich die Künstler die Eigen+Art als eine Art Produzentengalerie vorgestellt hatten. Zu diesem Zeitpunkt hatte Gerd Harry Lybke mit seiner in kurzer Zeit erworbenen Erfahrung und Kompetenz das Zepter längst übernommen. Heute zählt die Galerie Eigen+Art zu den erfolgreichsten deutschen Galerien auf dem internationalen Kunstmarkt.

Literatur:
Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970–1990. Hrsg. von Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert. Leipzig 2002.

"Nach Beuys“ – eine Hommage

Von Uta Grundmann

6.9.2012

Geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.

Der Werkstatt-Zyklus "Nach Beuys“ in der Galerie Eigen+Art wurde als "Maßnahme“ gegen den Versuch verstanden, Beuys "vom Ballast des erweiterten Kunstbegriffs“ zu befreien.

Joseph Beuys war für die Inspektoren der sozialistischen Kulturpolitik die längste Zeit eine " unerwünschte Person“ gewesen. Erst nach seinem Tod 1986 gelangten auch jene, die die Geschicke in den Kunstinstitutionen der DDR maßgeblich bestimmten, zur Einsicht, dass "man auf die Dauer nicht um B.“ herumkommt – wie Manfred Wekwerth, Präsident der Akademie der Künste in einem Schreiben an das ZK der SED formuliert. Die Verhandlungen zur Übernahme der vom Land Nordrhein-Westfalen konzipierten Ausstellung "Beuys vor Beuys“ wurden aufgenommen. Von Mitte Januar bis Mitte Mai 1988 fand, zuerst im Berliner Marstall und anschließend in der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, die erste und einzige Beuys-Ausstellung in der DDR statt. Gezeigt wurden 216 Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten, die von 1946 bis 1966 entstanden waren. Dabei wurde jeder Hinweis auf den sozial engagierten Künstler und Demokraten Beuys vermieden.

Für viele Künstler in der DDR spielte Beuys dennoch eine besondere Rolle. Der Künstler selbst besuchte das Land, auf das sich einiger seiner Werke ausdrücklich beziehen, nur einmal am Abend der Eröffnung seiner Ausstellung in der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik in Ostberlin, an deren Betreten DDR-Bürger massiv gehindert wurden. Dennoch kamen zu diesem Ereignis am 23. Oktober 1981 mehr als 400 Intellektuelle und Künstler aus der ganzen DDR.

Zweifellos rührte Beuys’ Einfluss aus der Ablehnung politischer Ideologien und seiner subjektiven Kunstlehre, die der Kunst eine „evolutionär-revolutionäre Kraft“ zuerkannte, fähig, einem repressiven Gesellschaftssystem etwas entgegenzusetzen und "einen freien demokratischen Sozialismus “ (Joseph Beuys) zu etablieren. Besonders Günther Hornig, Lehrer an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden, Erhard Monden in Berlin und die Leipziger "Gruppe 37,2“, für die Kunst "Produktivkraft“ bedeutete, setzten sich für die Anerkennung dieses sozialen Kunstbegriffs und darüber hinaus für die notwendige Umgestaltung der Gesellschaft ein.

Darum ging es den Künstlern der Galerie Eigen+Art nicht. Den Werkstatt-Zyklus „Nach Beuys“ im Hinterhofgebäude der Galerie in der Fritz-Austel-Straße 31, der am Abend der Eröffnung der Beuys-Ausstellung in der Hochschule für Grafik und Buchkunst begann, wollten sie als "Maßnahme“ gegen den Versuch verstanden wissen, Beuys "vom Ballast des erweiterten Kunstbegriffs“ zu befreien. Zwar faszinierten auch sie die politischen Mystfikationen des Künstlers, aber die Hoffnung auf die "richtige “ Bewusstseinslage und – damit verbunden – die Möglichkeiten der "Weltgestaltung“ und „"Erlösung “ in der Kunst hatten sie von vornherein aufgegeben. Ihnen galt Kunst als Erweiterung des individuellen Ausdrucks und als Mittel der Kommunikation.

Am 27. März wurden die "Autoperforationsartisten“ "eingeliefert“: Micha Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß (Via Lewandowsky sagte kurzfristig ab) lebten und arbeiteten im "selbst erzeugten Ausnahmezustand“ für zehn Tage in der Eigen+Art. Täglich zwischen 18 und 20 Uhr waren für Besucher Sprechzeiten im "Künstlerbiotop“ angesetzt, die einen "Kunstmittel-Lebensmittelaustausch“ – als " Transformation kreativer Werte“ – ermöglichten. Die zehntägige Aktion konnte durchaus als eine Art "soziale Plastik“ verstanden werden, im Vordergrund stand jedoch ein provokativer Exhibitionismus,

der mitunter an das "Orgien-Mysterien-Theater“ des Wiener Aktionismus erinnerte. Waren für die Autoperforationsartisten die "irritierende Störfunktion“ (Eugen Blume) der Gestalt und des Werkes das Wesentliche an Beuys, so für Künstler wie Jörg Herold oder Carsten und Olaf Nicolai die Art und Weise seiner Materialbehandlung.

Unbestritten wurde Joseph Beuys von den genannten Künstlern als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler verehrt. Die verschiedenen Projekte und Texte zeugten aber auch davon, auf welche Weise sie ihre Rolle als Künstler "nach Beuys“ und als Künstler in der DDR reflektierten. Von westlicher Seite wurde den sogenannten "Grenzüberschreitungen“ freilich der Vorwurf gemacht, schlicht epigonale Adaptionen des Beuysschen Werkes zu sein.

Literatur:
Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970–1990. Hrsg. von Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert. Leipzig 2002.

Literaturliste

6.9.2012

60/40/20. Kunst in Leipzig seit 1949. Hrsg. von Karl-Siegbert Rehberg und Hans-Werner Schmidt. Leipzig 2009.

60 Jahre – 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949–2009. Hrsg. von Walter Smerling / Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Köln 2009.

Das XX. Jahrhundert. Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft (Katalog). Hrsg. von Andrea Bärnreuther und Peter-Klaus Schuster. Köln 1999.

Aufstieg und Fall der Moderne (Katalog). Hrsg. von Ralf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999.

Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik (Katalog). Hrsg. von Monika Flacke. München und Berlin 1995.

Ausgebürgert. Künstler aus der DDR 1949–1989 (Katalog). Hrsg. von Werner Schmidt. Berlin 1989.

Autoperforationsartistik (Katalog). Hrsg. von Christoph Tannert. Nürnberg 1991.

Bemerke den Unterschied: Micha Brendel, Peter Dittmer, Else Gabriel, Rainer Görß, Jörg Herold, Via Lewandowsky and Durs Grünbein (Katalog). Hrsg. von Liane Burkhardt und André Meier. Nürnberg 1991.

Berbig, Roland / Dahlke, Birgit u.a. (Hrsg.): Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990. Berlin 2001.

Berg, Michael / Holtsträter, Knut / Massow, Albrecht von (Hrsg.): Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR. Köln u.a. 2007.

Berswordt-Wallrabe, Kornelia von (Hrsg.): Mail Art. Osteuropa im internationalen Netzwerk. Schwerin 1996.

Bildende Kunst (Monatszeitschrift für bildende Kunst). Hrsg. vom Verband Bildender Künstler der DDR. 28.– 38. Jahrgang, Berlin 1980–1990.

Bismarck, Beatrice von / Rink, Christine (Hrsg.): Nur hier? Die Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Leipzig 1980–2005. Bielefeld 2005.

Blume, Eugen / Tannert, Christoph (Hrsg.): Permanente Kunstkonferenz. Berlin 1989.

ders. / Tannert, Christoph: Aktionskunst in der DDR. Dokumentation. Berlin 1989.

Bohème und Diktatur in der DDR. Gruppen, Quartiere, Konflikte 1970–1989 (Katalog). Hrsg. von Paul Kaiser und Claudia Petzold. Berlin 1997.

Clara Mosch 1977–1982. Dokumentation und Wirkungsgeschichte (Katalog). Hrsg. von der Konrad-

Adenauer-Stiftung e.V. Wesseling/Schloss Eichholz 1990.

Clara Mosch 1977–1982. Werke und Dokumente (Ausstellungsbuch). Hrsg. von der Galerie Gunar Barthel, Berlin, und der Galerie Oben, Chemnitz. Berlin und Chemnitz 1997.

Damus, Martin: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. Reinbek 1991.

Deutscher Bundestag (Hrsg): Kunst und Kultur in der DDR. Protokolle der 35./36. Sitzung der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“. In: Materialien der Enquete-Kommission. Bd. III. Baden-Baden 1995.

Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land (Katalog). Hrsg. von Eckhart Gillen. Berlin und Köln 1997.

Eckart, Frank / Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen (Hrsg.): Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszene in der DDR 1980–1990. Bremen 1993.

EIGEN+ART 1983–1990. Eine Dokumentation (Katalog). Hrsg. von Frank Eckart, Uta Grundmann und Gerd Harry Lybke. Leipzig 1991.

Eisold, Dietmar: Lexikon Kunst der DDR 1945–1990 (2 Bde.). Berlin 2008.

Die Endlichkeit der Freiheit. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West. Hrsg. von Wulf Herzogenrath, Joachim Sartorius und Christoph Tannert. Berlin 1990.

Feist, Günter / Gillen, Eckhart / Vierneisel, Beatrice (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996.

Felsmann, Barbara/Gröschner, Anett (Hrsg.): Durchgangszimmer Prenzlauer Berg. Eine Berliner Künstlersozialgeschichte in Selbstauskünften. Berlin 1999.

Foto-Anschlag. Vier Generationen ostdeutscher Fotografen (Katalog). Hrsg. vom Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Leipzig 2001.

Fotografie. 100 Jahre Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (Katalog). Leipzig 1993.

Fritzsche, Karin / Löser, Claus (Hrsg.): Filmische Subversion in der DDR 1976–1989. Berlin 1996.

Gegenwelten. Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden. Marburg 2006.

Gillen, Eckhart / Haarmann, Rainer (Hrsg.): Kunst in der DDR. Künstler, Galerien, Museen, Kulturpolitik, Adressen. Köln 1990.

ders.: Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kulturpolitik. Köln 2005.

ders.: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990. Berlin 2009.

Göschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR (Dissertation). Berlin 2001.

Grauzone 8 mm. Materialien zum autonomen Künstlerfilm in der DDR (Katalog). Hrsg. von Jeannette Stoschek und Dieter Daniels. Ostfildern-Ruit 2007.

Grundmann, Uta / Michael, Klaus / Seufert, Susanna: Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971–1990. Leipzig 1996. Neuauflage 2002: Die Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1971–1990. Leipzig 2002.

Henkel, Jens / Russ, Sabine (Hrsg.): DDR 1980–1989. Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigenverlag. Bibliographie. Gifkendorf 1991.

Holzhäuser Straße 73. Zur Kunstgeschichte eines Ortes (Katalog). Leipzig 2005.

Im Spannungsfeld. Zehn Maler aus Halle (Katalog). Hrsg. von der Stiftung Moritzburg Halle. Halle (Saale) 2004.

Jahresringe. Kunstraum DDR. Eine Sammlung 1945–1990 (Katalog). Hrsg. von Matthias Flügge. Dresden 1999.

Kaiser, Paul / Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Hamburg 1999.

ders.: Boheme im "Arbeiter- und Bauernstaat”. Offizialkultur und künstlerische Gegenkultur im DDR-Staatssozialismus (Dissertation). Berlin 2008.

Klaus Werner: Für die Kunst. Hrsg. von der Stiftung NEUE KULTUR Potsdam/Berlin. Köln 2009.

Klopfzeichen. Kunst und Kultur in Ost und West in den 80er Jahren (Katalog). Hrsg. im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung von Eugen Blume u.a. Leipzig 2002.

Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945–1990. Hrsg. vom Museumspädagogischen Dienst Berlin. Berlin 1990.

Die Kunst der Collage in der DDR 1945–1990 (Katalog). Cottbus 1990.

Kunst im Gegenwind. Die Erfurter Ateliergemeinschaft 1963 bis 1974. Mühlhausen und Erfurt 1998.

Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie (Katalog). Hrsg. von Eugen Blume und Roland März. Berlin 2003.

Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–1989 (Katalog). Hrsg. von Stephanie Barron und Sabine Eckmann. Köln 2009.

Lang, Lothar: Malerei und Graphik in Ostdeutschland. Leipzig 2002.

Lebensräume. Fotografien der Leipziger Schule 1955–1993 (Katalog). Köln 1993.

Leipzig und die Fritz-Austel-Straße 31. Zur Kunstgeschichte eines Ortes (Katalog). Leipzig 2007.

Leipziger Schule 1945–1990. Malerei, Grafik, Fotografie. Lehrer und Absolventen der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Leipzig 1990.

Das letzte Jahrzehnt. Ostdeutsche Photographie der achtziger Jahre (Katalog). Frankfurt am Main 1993.

Lindner, Bernd: Verstellter offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschland 1945–1995 (Habilitation). Köln/Weimar/Wien 1998.

Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945 (Katalog). Hrsg. von Herwig Guratzsch und G. Ulrich Großmann. Ostfildern-Ruit 1997.

Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt (Katalog). Klosterneuburg/Wien 2006.

Manet würde sich wundern. AG Leonhardi-Museum 1963–1990. Hrsg. von Bernd Heise und Angelika Weißbach. Dresden 2007.

Michael, Klaus / Wohlfahrt, Thomas (Hrsg.): Vogel oder Käfig sein. Literatur und Kunst aus unabhängigen Zeitschriften der DDR 1979–1989. Berlin 1992.

Michael, Klaus: "Alternativkultur und Staatssicherheit 1976–1989”. In: Materialien der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland”. Hrsg. vom Deutschen Bundestag. Bd. III/1. Baden-Baden 1995.

Muschter, Gabriele / Thomas, Rüdiger (Hrsg.): Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR. München und Wien 1992.

Neue Leipziger Schule (Katalog). Almstelveen 2008.

Nichts ist so einfach wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945–1989 (Katalog). Hrsg. Ulrich Domröse. Berlin 1992.

Niederhofer, Ulrike: Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945–1989. Frankfurt am Main 1996.

non kon form. Künstlerbücher, Text-Grafik-Mappen und autonome Zeitschriften der DDR 1979–1989 aus der Sammlung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Esslingen 1992.

Offner, Hannelore / Schroeder, Klaus (Hrsg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989. Berlin 2000.

Ohne uns! Kunst und alternative Kultur in Dresden vor und nach ’89 (Katalog). Hrsg. von Frank Eckhardt und Paul Kaiser. Dresden 2010.

Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik (Katalog). Hrsg. von der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Nürnberg 2006.

Poppe, Birgit: Freizeit und Privatleben in der Malerei der DDR. Formen und Funktionen neuer Motive der Leipziger Schule nach 1970. Frankfurt am Main 2000.

Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945. Hrsg. von Ulrich Domröse. Berlin 1997.

Raum, Hermann: Bildende Kunst in der DDR. Die andere Moderne. Werke – Tendenzen – Bleibendes. Berlin 2000.

Rehberg, Karl-Siegbert / Kaiser, Paul (Hrsg.): Konkrete Kunst im Staatssozialismus: Feindsetzungen und Freiräume. Weimar 2001.

ders. / Kaiser, Paul (Hrsg.): Abstraktion im Staatssozialismus: Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR. Weimar 2002.

ders.: "Verkörperungs-Konkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und ‚Kristallisation

"". In: Performance und Bild – Performance als Bild. Hrsg. von Christian Janecke. Berlin 2004.

ders. / Kaiser, Paul / Heim, Tino: Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Berlin 2009.

Der Riß im Raum. Positionen der Kunst in Deutschland, Polen der Slowakei und Tschechien (Katalog). Hrsg. von Matthias Flügge und Jiri Svestka. Dresden 1994.

Rüdiger, Ulrike: InnenSichten. Kunst in Thüringen 1945 bis heute. Gera 1999.

Saab, Karim (Hrsg.): Eigen+Art im Gespräch. Anschlag (Sonderheft). Leipzig 1988.

Sächsische Landesbibliothek Dresden (Hrsg.): Bibliografie bildende Kunst. In der DDR erschienene Veröffentlichungen zur bildenden Kunst und im Ausland erschienene Veröffentlichungen zur bildenden Kunst der Deutschen Demokratischen Republik. Berichtsjahre 1973–1989. Dresden 1974–1990.

Schäkel, Ilona: Sudelblatt und Edelfeder. Über den Wandel der Öffentlichkeit am Beispiel der offiziell und inoffiziell publizierten künstlerisch-literarischen Zeitschriften aus der DDR (1979–1989). Berlin 2003.

Schweinebraden Frh. v. Wichmann-Eichhorn, Jürgen (Hrsg.): Blick zurück im Zorn? Die Gegenwart der Vergangenheit. Band 1. Niedenstein 1998.

ders. (Hrsg.): Nebel am Horizont. Die Gegenwart der Vergangenheit. Band 2. Niedenstein 1998.

Staatlicher Kunsthandel der DDR (Hrsg.): Bibliographie der Kataloge und Faltblätter der Galerien. Berlin 1986 und 1989.

Thomas, Karin: Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne. Köln 1985.

dies.: Kunst in Deutschland seit 1945. Köln 2002.

Warnke, Uwe / Quaas, Ingeborg (Hrsg.): Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989 (Katalog). Berlin 2009.

Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation. Hrsg. von den Kunstsammlungen Weimar. Weimar 2000.

Westchor Ostportal. 12 Positionen zeitgenössischer Kunst in Deutschland (Katalog). Hrsg. von Gabriele Muschter und Klaus Honnef. Berlin 1995.

Weißbach, Angelika: Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963–1990 (Dissertation). Berlin 2007.

Winnes, Friedrich / Wohlrab, Lutz (Hrsg.): Mail-Art Szene DDR 1975–1990. Berlin 1994.

Zeitbilder. Wegbereiter der Fotografie in der DDR (Katalog). Cottbus 1990.

Zellinnendruck. Dokumentation zu einer Ausstellung in der Galerie EIGEN+ART (Katalog). Hrsg. von Egmont Hesse und Christoph Tannert. Leipzig/Berlin 1990.

Zwischenspiele. Junge Künstler und Künstlerinnen aus der DDR (Katalog). Hrsg. vom Verband Bildender Künstler der DDR und der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. Berlin (West). Berlin (West) 1989.

Videointerviews mit Künstlern, Galeristen, Schriftstellern

20.6.2014

Für seinen Dokumentarfilm "Die Behauptung des Raums" (2009) hat Claus Löser zahlreiche Protagonisten unangepasster DDR-Kunst interviewt. Hier finden Sie Auszüge aus diesen Interviews.

Redaktion

6.9.2012

Herausgeber
Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Bonn © 2012
ViSdP: Thorsten Schilling
schilling@bpb.de

Redaktion bpb
Luise Tremel
H. Bräutigam

Konzept und externe Redaktion
Uta Grundmann

Autoren
Uta Grundmann, geb. 1965, Kunsthistorikerin, arbeitet als freiberufliche Autorin und Lektorin in Berlin.
Matthias Flügge, geb. 1953, Kunsthistoriker, lebt als freier Autor und Ausstellungsmacher in Berlin.
Dr. Klaus Michael, geb. 1959, promovierter Germanist, ist seit 1997 Präsidialsekretär der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden.

Umsetzung
Christopher King
Lea Schrenk

Sollten Inhaber von Urheber- und Nutzungsrechten ihre Rechte trotz großer redaktioneller Sorgfalt nicht ausreichend dokumentiert sehen, haben diese die Möglichkeit, sich an die Bundeszentrale für politische Bildung, Medien- und Kommunikationszentrum Berlin, Friedrichstraße 50, 10117 Berlin zu wenden.

Online-Dossier
http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/

Impressum

Diensteanbieter
gemäß § 5 Telemediengesetz (TMG)
Bundeszentrale für politische Bildung
Adenauerallee 86
53113 Bonn
redaktion@bpb.de